306 - 1792
4°
115
63 abs

Musikalische Korrespondenz

der

teutschen Filarmonischen Gesellschaft

für das Jahr

1792.

Speier

in der Expedizion dieser musikal. Korrespondenz.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 4ten Jan 1792.

Biographische Nachricht.

Mozart! Dieser Liebling der Musen ist todt! Seine Verdienste um die Tonkunst sind zu wichtig, als daß wir es blos bei der kalten Anzeige seines Absterbens sollten bewenden lassen. Wir theilen also folgende biographische Nachrichten von ihm mit:

Wolfgang Amadeus Mozart war der Sohn des bekannten Hochfürstl. Salzburgischen Kapellmeisters Leopold Mozarts, der sich durch seine Violinschule ein bleibendes Denkmal seines Ruhms und seiner Verdienste gestiftet hat. Er wurde an dem Ort des Auffenthalts seines Vaters im Jahr 1757 gebohren. Dieser, aufmerksam auf die hervorstechende und frühzeitig sich geäusserte herrliche Talente seines Sohnes, übernahm die Bildung und Erziehung desselben bereits in solchen Jahren, wo so manche Väter den Geist ihrer Kinder in sorgloser Unthätigkeit und Ignoranz dahin schlummern lassen. Mozart hatte eine Schwester, die nur zwei Jahre älter, als er war. Diese beyde Kinder waren die Lieblinge ihres Vaters; die Zeitreste, die ihm sein Beruf übrig ließ, widmete er ihrer Erziehung; der Knabe mußte sich zum Flügelspieler und Tonsezer und das Mädchen zur Sängerin bilden. Der Vater trieb es auch mit seinem Fleiße so weit, daß sich bereits im siebenten Jahre des jungen Mozarts nicht nur Blüthen, sondern bald Früchten zeigten, worüber Deutschland, Frankreich, England und Italien erstaunten. Im Jahr 1764 verewigte ein französischer Künstler diese seltene Kindergruppe durch einen niedlichen Kupferstich. Ein schöneres Denkmal aber sezte sich der damals noch sehr junge Virtuos durch ein Sonatenwerk, welches er im Jahr 1767 in Paris durch den Notenstich bekannt machte. Zwei Jahre nachher breitete er seinen Ruhm auch in Welschland aus, wurde vom Pabst zum Ritter vom goldenen Sporn ernannt, reiste von da über Neapel nach Mailand, und sezte daselbst aus Auftrag seine erste Oper auf das Beilager des Erzherzogs, die mit solchem Beifall aufgenommen wurde, daß man ihm die Komposition der Oper für den künftigen Karneval aufs neue auftrug.

Unstreitig haben diese Reisen des verewigten Mozarts einen großen Einfluß auf die Bildung seines Geschmaks gehabt, durch welchen er sich in seinem deutschen Vaterlande zum Lieblingsschriftsteller im tonkünstlerischen Fache emporschwang: denn ausser einer gedrängten Gedankenfülle, die in seinen Kompositionen herrscht, zeichnen sich dieselbe insonderheit auch dadurch aus, daß seine ernste vaterländische Muse mit welscher Grazie gepaart ist.

Nach seiner Zurückkunft aus Italien sezte ihn sein Landesherr, der Erzbischof von Salzburg in die Bedienung eines Konzertmeisters. Mozart aber, der den Beruf in sich fühlte, sich eine grössere Laufbahn zu eröfnen und seine Verdienste geltender zu machen, verließ im Jahre 1781 wiederum seine Vaterstadt, und siedelte als Privatlehrer der Tonkunst und als Kompositeur für das Nationaltheater in Wien an. Er erwarb sich in dieser Kaiserstadt alles, was ein Mann von solchen Verdiensten sich erwerben kann, Ruhm, Ehre, Achtung und sattes Einkommen, wie ihm denn eine einzige Oper im Jahre 1785 mit 1600 Gulden bezahlt wurde. Joseph belohnte seine Verdienste insonderheit noch dadurch, daß er ihm im Jahr 1788 die Stelle eines wirklichen Kapellmeisters und k. k. Hofkompositeurs mit einem jährlichen Gehalt von 6000 Gulden übertrug. Seine lezte Oper,

die er in Wien komponirte war Belmond und Konstanze, oder die Entführung aus dem Serail, die 1785 zu Mainz im Klavierauszug erschien. Diese Oper kann man eigentlich als das Piedestal betrachten, auf welches Mozart seinen Ruhm unerschütterlich gründete. Ihr folgten nachher mehrere meist durch Wienerischen Notenstich bekannte Operetten, nemlich: Le Nozze di Figaro: der Schauspieldirektor; Il Don Giovanni: die Maurerfreude; Semiramis; die verstellte Gärtnerin u. a. m. So thätig Mozart für das Schauspiellustige Wiener Publikum war, eben so thätig war er auch für das übrige musikalische Publikum, und versorgte Deutschland, Frankreich und England mit vielen Instrumentalsachen. Die von seinen gründlichen Einsichten, von dem Feuer seiner Imagination, und von der Fruchtbarkeit und Erfindungsgabe seines grossen Genie's laut zeugen. Seine Kompositionen gleichen Gemälden, die etwas mehr, als einen blos flüchtigen Blik verdienen, wenn man ihre ganze Schönheit einsehen will. Mozarts musikalisches Genie war vollkommen reif; aber, leider! war auch er selbst reif — zum Grabe! Mitten in der rühmlichen Laufbahn seines Lebens überraschte ihn der Todt, und er gieng heim am 5. Dec. des Jahrs 1791. Am 14. Abend um 11 Uhr wurden in der Kleinseitner Pfarrkirche bei St. Niklas zu Prag die feierlichen Exequien für ihn gehalten: eine Feier, ganz dis grossen Meisters würdig, und die dem Prager Orchester des Nationaltheaters unter der Direktion des berühmten Hrn. Jos. Strobbachs, das sie veranstaltete, und allen Tonkünstlern daselbst, die daran Theil hatten, die größte Ehre macht.

Den Tag zuvor wurde über diese Todtenfeier eine gedrukte Parthe an den Adel und an das ganze Publikum gegeben; am Tag selbst wurden eine volle halbe Stunde hindurch alle Gloken an der Pfarrkirche gelautet. Fast die ganze Stadt strömte hinzu, so daß weder der welsche Plaz die Kutschen, noch die sonst für beinahe 4000 Menschen geraumige Kirche die Verehrer des Entschlafenen fassen konnte. Das Requiem war von dem berühmten Kapellmeister Rösler, (wie Italienen nennen ihn mit seinem Namen Rößler) Es wurde von 120 der ersten Tonkünstler, an deren Spize die große Sängerin Dusch eck stand, so herrlich exekutirt, daß Mozarts grosser Geist im Elisium sich darüber freuen mußte.

In der Mitte der Kirche stand ein herrlich beleuchtetes Trauergerüste; drei Chöre Pauken mit Trompeten ertönten in dumpfen Klange. Das Seelenamt hielten Sr. Hochw. Hr. Pfarrer Rudolph Fischer mit Assistenz; zwölf Schüler des kleinseitner Gymnasiums trugen Kammerfakeln mit quer über die Schulter hangenden Trauerflören und weissen Tüchern in der Hand; feierliche Stille war umher und was noch mehr, als alles dies war — tausend Thränen flossen um den verdienstvollen Mozart, der so oft durch seine himmlische Harmonien die Herzen zu den zärtlichsten Gefühlen stimmte. So ehrte man Mozarts Verdienste noch nach seinem Tode in Prag. Heil einer solchen Nation, die so edel denkt und handelt, und fremde Verdienste so ehrt! Und siebenfaches Heil dem grossen Menschenfreund, dem Edeln von Swieten, der gleich nach dem Tode seines Freundes Mozarts sich erklärte, aus Achtung gegen seine Verdienste, sich desselben hinterlassener beeder Kinder, die aus Mangel des väterlichen Vermögens höchst kümmerlich und elend hätten unterbracht und erzogen werden können, anzunehmen, Vatersstelle bei ihnen zu vertreten, und für das Glük ihres künftigen Lebens zu sorgen!

Ritter Gluck.

Theatre de Monsieur. Theatre italien.

Unter der Rubrik „Ritter Gluck" schrieb ich im Jahre 1789 in der neuen Litteratur und Völkerkunde, etwas über die Verunglimpfungen dieses größten musikalischen Genies. Ich kannte ihn damals nur aus einigen Chören, Arien und Ouverturen, die ich so hie und da gehört hatte. Aber selbst diese Bruchstüke, wohl nicht im rechten Tempo vorgetragen, dürftig besezt, und ohne die Situation zu wissen, wekten schon in mir grosse Ideen und grosse Gefühle; und wie ward mir, als ich im vorigen Herbst Glucks Opern in Paris selbst hörte? Man macht sich gewiß von manchen Dingen in Paris übertriebene Vorstellungen, aber die Oper übertrift sicher jede Erwartung. Gestand doch selbst Reichard, nach seiner Rükkehr von Paris, „Daß ihre mit Tanz, Aktion, und der vollkommensten Dekoration unterstüzte Vorstellung an Effekt Alles übertreffe, was die Musik herzbestürmendes habe."

Was hätte ich darum gegeben, wenn ich einige seiner Widersacher bei mir gehabt, wenn ich ihre Wonne, ihre Freude, ihr Entzücken, ihre Wehmuth, (denn Gluck erregt dies alles) wenn ich ihr Haupt sich hätte beugen, wenn ich ihre Schmähungen, ihre Bitterkeiten in sanfte Thränen hätte ausfliessen sehen! —

Alceste ist wohl das erhabenste, vollendetste Meisterstük von Gluck; alle Kraft der Harmonie, deren ein Sterblicher fähig ist, hat er hineingelegt. Die Blasinstrumente sind hier besonders von unglaublicher Stärke und Wirkung, sie erschüttern Mark und Bein. Les cris sont trop forts, il me semble, sagte ihm ein Freund, als er sie zum erstenmal in Paris gab. Trop forts? erwiederte Gluck mit großer Heftigkeit, je voudrois, qu'on pourroit les ecouter en pont neuf! Alceste fiel bei der ersten Aufführung, sie ward förmlich ausgezischt; Gluck stand selbst in den Coulissen und verlohr alle Fassung. Voll Verzweiflung lief er endlich aus dem Opernhause, stürzte mit Thränen in die Arme eines Freundes, und rief, „Alceste est tombée! Oui, antwortete dieser kaltblütig, elle est tombée du ciel. Die Pariser Ohren waren an diesen Geschmak noch nicht gewöhnt; Gluck wekte, erschütterte sie: ein neues genre de musique, wovon man bisher keinen Begrif gehabt, dies wekte natürlich Widersprüche und Cabale.

Doch verlohr Gluck nie den Muth; er war fest überzeugt und behauptete immer, daß seine Opern dereinst die Stimme der ganzen Nation für sich haben würden. Man kam auch bald zur Besinnung; jezt ist darüber nur Eine Stimme; und die Ankündigung einer Oper von Gluck bewirkt noch immer ein volles Haus. Sein ehmals mächtiger Antagonist, Piccini, lebt noch in Paris mit zahlreicher Familie, und in dürftigen Glücksumständen. Er hat auch eine Iphigenie en Tauride gesezt, die während meines Aufenthalts zweimal gegeben wurde. Piccini sollte die ganze Einnahme haben. Die Oper verband also die Ankündigung mit einer Bitte „um zahlreichen Zuspruch: „man habe ihn doch der französischen Oper wegen aus Neapel geholet, er habe sein Vaterland verlassen, und sich große Verdienste um die Pariser Oper erworben, sei er gleich mit dem unsterblichen Gluck nicht zu vergleichen — für Paris würde es nicht rühmlich seyn, ihn jezt unter sich mit seiner zahlreichen Familie darben

zu lassen". Dieser Vorstellungen ungeachtet, blieb das Haus beidemale ziemlich leer. Seine Musik ist sanft und gefällig, aber nichts Hervorstechendes, Großes, Herzzerreissendes. Die Oper Tarare von Salieri beschäftigt zwar das Orchester gewaltig, fast alle Instrumente sind in beständiger rauschender Bewegung; prachtvolle Dekorazionen drängen sich: aber es sind wenig hervorstechende große Gedanken darin, die den Zuhörer mächtig faßten, man wird von einem zum andren geworfen, und einzelne schöne Stellen ausgenommen, ist das Ganze ermüdend. Leider! habe ich Alceste nur einmal hören können, so wie Orpheus und Euridice.

Armide ist in Rüksicht der Musik ein wahres Zauberstük. Ich habe sie dreimal gehört. In der 3ten Scene des zweiten Akts erscheint Renaud allein im Hintergrunde des Theaters; er wandelt am Ufer des Flusses, der die schöne Gegend durchströmt, er verliert sich im Anschauen des paradisischen Orts, und nun singt er:

Plus j'observe ces lieux, & plus je les admire;
Ce fleuve coule lentement,
Et s'éloigne à regret d'un séjour si charmant.
Les plus aimables fleurs, & le plus doux Zephire
Parfument l'air qu'on y respire.
Non, je ne puis quitter des rivages si beaux!
Un son harmonieux se mêle au bruit des eaux.
Les oiseaux enchantés se taisent pour l'entendre;
Des charmes du sommeil j'ai peine à me défendre;
Ce gazon, cet ombrage frais,
Tout m'invite au repos sous ce feuillage épais.

Diese berühmte Schlummer-Arie konnte nur Glucks Meisterhand schaffen. Welche Simplicität in der Singstimme, und welches Akkompagnement der Violinen und Flöten! So wie Held Renaud auf der Rosenbank sich zum Schlummer neigt, wird das Gemurmel der Bäße, die lieblich gebrochnen Akkorde der Violinen, das Gelispel der Flöten (man glaubt Stimmen des oiseaux enchantés zu hören) immer leiser. Unendlich süß, lieblich und wonnevoll sind die Gefühle, die diese Arie erwekt; aber sie wiegt nicht zum Mitentschlafen ein, wie einige meynen, das zweideutige hierin abgerechnet. Keiner wagt die leiseste Bewegung, das ganze Haus fällt in eine unwillkührliche Stille, eine Stille, die in der Natur jede Gesellschaft ergreift, und die jeder darin von selbst gerne beobachtet, in deren Mitte ein großer

und geliebter Mann einschlummert — eine Stille wie sie an Friedrichs Tafel herrschte, als Ir eben einschlummerte Dämonen, in Nymphen-Hirten- und Hirtinnen Gestalt, schweben nun von allen Seiten herbei, und bezaubern den schlafenden Held. Unter ihnen erschein' Versteis, in bezaubernden, unnachamlichen Attituden, umwindet den Helden mit einem Blumenkranz, mit einer Anmuth und Grazie, die entzükt, die man aber nicht beschreiben kann. Jezt tritt Armide hervor mit einem Dolch in der Hand; ihr Gesang erregt Grausen, frappons! achevons! Man fürchtet jeden Augenblik den tödtlichen Stoß — aber sie kann ihn nicht tödten. Ah! quelle cruauté de lui ravir le jour! Liebe und Mitleid siegen, sie möchte sich vor sich selbst verbergen.

Venez, secondez mes desirs
Demons —
Cachez ma foiblesse & ma honte
Dans les plus reculés deserts,
Volez, reconduisez nous au bout de l'univers.

Ein schauderhaftes Andante aus E moll, worin die Terzstimmen beständig in abgebrochenen Doppelschlägen heulen, man hört die Fohre durch die Lüfte, und ängstliche Empfindung ergreift die Seele. Die Oper schließt mit einer der prachtvollesten Dekorazionen, die man sehen kann. Armidens Palast, dessen Eingang und große Colonnade im Hintergrunde des Theaters sichtbar ist, wird mit Fakeln von ihren Sklaven in Brand gestekt. Er steht bald im vollen Feuer, und die großen Säulen stürzen stükweise herunter. Armide fähret in einem Wagen zum Himmel, und zugleich fällt ein Feuerregen, der das ganze Haus wunderschön erleuchtet, aber auch den ungewohnten Zuschauer mit Entsezen und lauter Bewunderung erfüllt. So vortreflich und einzig auch dieses Schauspiel ist, so ist es doch immer etwas gefährlich. Das vorige Opernhaus ist dadurch abgebrannt. Man hat jezt eine künstliche Wassermaschine angebracht, an der immer bei dieser Dekorazion 25 Mann stehen, um die schnellste Hülfe zu schaffen.

Iphigenie en Aulide ist das Meisterstük, womit Gluk zuerst den ehmals herrschenden Geschmak angriff. Man zieht sie der Iphig. en Tauride vor; die Ouvertüre ist das non plus ultra aller Ouverturen; die furchtbar im Unisono rauschenden Bäße, die klagende Hobbe, wer sind

Majestät und Lieblichkeit hier gepaart! Von dem großen Opernorchester vorgetragen, und Gluks Widersacher auf das Amphitheater gestellt, sie fangen sicher:

Demons — cachez notre foiblesse, notre honte.

Ich hörte diese Ouvertüre sonst noch oft in Konzerten, und immer mit dem ausgezeichnetsten und lautesten Beifall:

Die Arie,
O toi! l'objet le plus aimable,
Que tant de vertus font cherie,
Pardonne à ton pere coupable,
En faveur de son *repentir*!

Helas! c'est toi qui, la premiere,
D'un nom si doux fus m'appeller,
Et deja ma main sanguinaire
Se preparoit à t'immoler

ist ein rührendes Andante aus A moll. Nur ein Gedanke herrscht in der ganzen Arie, in der einfachsten Melodie, man hört nur die Klage eines kummervollen, mit Natur und vermeintlicher Pflicht ringenden Vaters. Gluk faßte die ganze Lage des unglüklichen Mannes, und den Gefühl suchte er auszudrüken, nicht Worte in Noten zu sezen. Unter der Hand manches andern Komponisten wäre wahrscheinlich ganz etwas Anderes aus der Arie geworden. Um eine künstliche Kehle in Bewegung zu sezen, welchen Stof giebt dann die Arie zu musikalischen Malereien, zu Kolorturen, Läufen, Paßagen, als da sind aimable — coupable — nom si doux — main sanguinaire — immoler! Welche brillante Arie hätte daraus werden können, wenn jedes Wort nach seinem Begrif komponirt wäre, welche zärtlich schmelzende, verzweiflungsvolle, schmachtende, furchterliche Gänge und Gedanken hätten da können ausgekramt werden!

Die Fortsezung folgt

Das heutige Notenblatt enthält eine Arie aus der Oper Huon und Amanda vom Freiherrn von Böklin.

Mit diesem Blatt wird der Titel zur Korresp. 1791. und auch der für 1792 nebst der zweiten Fortsezung des Verzeichnisses der Musikalien, welche in der Boßlerschen Musikhandlung zu Speier zu haben sind, ausgegeben.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 11ten Jan. 1792.

Ritter Gluck.

Theatre de Monsieur, Theatre Italien.

Beschluß.

In Glucks Opern ist bloß wahre, innige Darstellung der Leidenschaft, nicht bloß künstlicher Gesang. Bei den Italienern ist das leztere Hauptzwek; daher die Sänger und Sängerinnen ihre Favorit-Bravourarie, oder Adagio in jeder Oper hineinflikken, wenn sie auch zum Ganzen gar nicht paßt.

Große glänzende Sänger und Sängerinnen hat die Pariser Oper nicht. Sie sind zu sehr Schauspieler, und die Lebhaftigkeit und das Feuer ihrer Aktion reißt sie oft so hin, daß sie zu laut und zu stark singen, und man mit unter ihren Gesang, Geschrey nennen möchte. Zudem fodert das Pariser Opernpublikum dieses laute Singen, sonst applaudirt man nicht. Laine, der jezt die Hauptrollen spielt, und auch Cheron, der den Oberpriester Calchas macht, haben durch diese Anstrengung etwas Zitterndes und tremulirendes in ihrer Stimme, das dem Ohr oft wehe thut. Laine ist sonst ein großer, sehr lebhafter Akteur; Rousseau, der mit ihm abwechselt, hat einen bessern Vortrag, und eine angenehmere Stimme. Mamsel St. Huberty hat durch den Gebrauch eines gewissen Arzneimittels sehr am Verstande gelitten — ein unersezlicher Verlust für die Oper. Mamsell Maillard spielt jezt ihre Rollen; sie soll sich in der Artikulazion, im Gesang und in der Aktion sehr nach ihrer großen Vorgängerin gebildet haben. Sie ist etwas zu stark um schön zu seyn, hat aber doch bey ihrer Korpulenz viele Lebhaftigkeit, und eine gewisse Gutmüthigkeit in ihrem Gesicht, die sehr für sie einnimmt. Ihr schwarzes ungepudertes Haar steht ihr sehr gut. In Iphigenie en Aulide trat den 16 und 22 Novemb. zum erstenmal Mamsell Biar als Iphigenie auf, eine ziemlich große, sanfte, liebliche Figur. Sie war sehr furchtsam, daher ihre Stimme schwach, und auch ihre Aktzion noch nicht das, was sie seyn sollte. Man rühmte indeß ihre großen Talente, zumal im Gesange, die aber ihre große Schüchternheit zurükgehalten hätte. Sie ward durch vieles Applaudiren sehr aufgemuntert; es fehlt ihr aber, meinem Bedünken nach, überhaupt an Stimme, Lebhaftigkeit und Kraft, um etwas Großes zu leisten.

Die Ballette der Pariser Oper sind längst als die schönsten in der Welt bekannt. Ein neues Ballet Anacreontique von Mr. Laurent sezte alle große Künstler in Bewegung — Vestris, Gardel, Madam Gardel, Madam Perignon, Mons. Miller. Mad. Perignon hat mehr Fertigkeit und Geschwindigkeit, Mad. Gardel und Mons. Miller mehr Grazie. Ein Duett von Vestris und Mad. Gardel oder Perignon — o! ich war gewiß nicht im Stande, die Hälfte ihrer Kunst zu bemerken, wie könnte ich sie dann beschreiben! Man hat keinen Begrif von der Grazie, Agilität und Geschmeidigkeit, deren der menschliche Körper fähig ist, wenn man diese Ballete nicht gesehen hat. Ein Mädchen von Anlage hat auch 12 bis 15 Jahr Unterricht und Uebung nöthig, ehe sie in der großen Oper als Solotänzerin auftreten kann.

Das Orchester in der Oper der Academie (ci-devant Royale) de Musique, ist das größte und vortreflichste in Paris. Es sind 30 Violinen, 6 Bratschen, 12 Violoncelle, 4 Kontrabässe, 6 Fagotte und alle übrige Blasinstrumente, wovon ich viele weder der Figur nach dem Namen nach kenne. Die Serpente, ein sehr widerliches Blasinstrument, schlangenförmig, das nur um den Ton zu halten, in den Kirchen gebraucht wird, ist

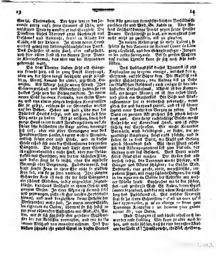
nicht dabei. Da dies Orchester die Glukischen Opern unter des Meisters unmittelbarer Direkzion einstudirt hat, so kann man schon erwarten, daß die Exekuzion vortreflich seyn müsse. Die vorzügliche Stärke der Bässe, worauf Gluk so viel hielt, thut die schönste Wirkung. Ihr Piano so leise, oft unhörbar möcht ich sagen, dabei jedes Instrument doch so deutlich, und ihr Fortissimo erschüttert das ganze Haus.

Ohne die vortheilhaften Urtheile Schulzens und Reichardts über die Glukischen Opern zu wiederholen (und wie ich eben in der Anzeige, des herausgekommenen 7ten Stüks des musikalischen Kunstmagazins sehe, hat sich Reichardt ausführlicher über Gluk erklärt) setze ich noch des Abbé Voglers Urtheil hieher. Gluk hat das schlaffe Rezitativ erhoben, das faule moderende Ritornell ausgemerzt, alle und besonders die blasende Instrumente beschäftigt, Bilder, musikalische Gemälde aufgestellt, den reissenden Strom der Leidenschaften statt der frostigen Aktegzwischenspiele fortgesezt, und gezeigt was die Musik vermag, wenn sie dramatisirt wird. Alle Ballette werden ins Drama eingeflochten, und hiedurch unterscheidet sich die Französische Oper von der Italienischen, wo ein Paar kalte und frostige Kastraten, wechselweise, ohne Dekorazionen, ohne analoge Tänze, ohne karakteristische Kleidung ihre Passagen absingen, und die Gelaufigkeit ihrer Kehle zeigen. Die Oper in Paris hat Schauspieler, die das Drama keinen Augenblik vergessen. Welche Verschiedenheit von Eindruk zwischen Sängern, die agiren sollen, und zwischen Akteurn, welche singen!

Herr Pleyel, dessen angenehme Bekanntschaft ich in Strasburg machte, erklärte Gluk für den größten Harmonisten und ersten Opernkomponisten, und dies sey auch Haydens Urtheil. Mit wenig Noten, sagte er, erreicht er oft den höchsten Effekt. Diese tiefe Kenntniß der Harmonie habe er aus dem langen und anhaltenden Studium der Chorale und der alten Italienischen Komponisten geschöpft. Er versprach mir, sein und Haydens ausführliches Urtheil über Gluk nächstens zu schiken. Ich fand diesen liebenswürdigen Mann nicht in den besten Gesundheitsumständen.

Das Theatre de Monsieur vereinigt alle Kenner und Liebhaber des künstlichen Gesanges und der Italienischen Musik, deren Ohr hier volle Befriedigung erhält. Ihr jeziges Haus ist klein

und ärmlich, aber gewöhnlich gedrängt voll. Es wird für sie ein neues Haus gebaut, welches im Januar fertig seyn sollte. Man konnte schon im November sehen, daß es sehr artig werden wird. Es liegt in der Nähe des Theatre Italien, und man glaubt nicht mit Unrecht, daß dies leztere bei dieser Nähe sehr leiden dürfte. Man hört auf diesem Theater die Meisterstüke eines Paisiello und Cimarosa, und es giebt da vortrefliche Italienische Sänger und Sängerinnen. Als große Sängerinnen glänzen hier Mad. Morichelli und Mad. Balletti. Die leztere hörte ich mit großem Vergnügen in le Nozze de Dorina und in l'Italiana in Londra. Ihre Stimme ist nicht so ausserordentlich, als ihr Vortrag und ihre ganze Manier. Sie hat aber das Theater verlassen, ich weiß nicht aus welcher Ursache, und statt ihrer kam Mad. Garbini. Sie hat eine angenehme Manier, ihre Stimme ist sehr stark, und von großem Umfange. Zugleich ist sie Virtuosin auf der Violin, und spielte zwischen den Akten ein Konzert von Viotti mit einer Präzision, einem Geschmak und einer Leichtigkeit, die allgemeinen Beifall erregten. Als schöner Tenorist zeichnet sich hier besonders Viganoni aus; in le Nozze de Dorina hatte er eine Arie, die er mit ausserordentlichem Geschmak und Lieblichkeit sang, und auch zweimal wiederholen mußte. Es war das — als Schusters Rondeau in Teutschland sehr bekannte „viel Männer voller Feuer" — auch erschien mit der Musik dieses Rondeau's gewöhnlich Vesris im Ballet. L'Italiana in Londra hat größtentheils Cimarosa gesezt, und diese Komposizion bestättigt vollkommen den großen Ruf, den er sich in ganz Europa erworben hat. Zwei Trios und eine Arie von Cherubini sezten besonders das ganze Haus in Ekstase. Unmöglich kann man aber etwas schöneres und treflicheres hören, was so ganz neue und ungewöhnliche Gänge und Gedanken enthält, als die Schlußarie des zweiten Akts. Viganoni sang sie; die Töne des Schmerzes und der Verzweiflung des Sängers, und die Stärke und Fülle des Akkompagnements zerrissen alle Herzen. Raffanelli, der Buffon, ist ein äusserst komischer Mann, ein wahres italienisches Gesicht, voll Schlauheit und Feinheit. Seine Frau aber singt schlecht, agirt schlecht, und macht sich durch ihren bösen Karakter überall verhaßt. Sonst sind als brave Sänger hier noch zu merken, Rovedino, Mengozzi,



Stolzi, Chateaufort. Der lezte trat in der Joconde zuerst auf; seine Stimme ist schön, und auf seinen Vortrag wendet er viel Sorgfalt. Die Direktion dieses Theaters zeigt überhaupt viel Geschmak und Auswahl, sowol in Absicht der Stüke, als der Talente. In ihrem neuen Hause wird es gewiß ein Lieblingsschauspiel von Paris. Das Orchester ist nicht stark, aber ausgesucht, und hier allein fand ich ein kleines Forte Piano in Klavierformat, das aber nur bei Rezitativen gebraucht ward.

Bei dem Theatre Italien steht als Sängerin sowohl hier, als in ganz Paris überhaupt, oben an, die schon langst berühmte grosse Künstlerin, Mamsl. Renaud die ältere, jezt Mad. Davrigny. Als Aktrize hat sie wenig Werth. Ihre Schwangerschaft und Niederkunft hatten sie ein halbes Jahr von der Bühne entfernt. In einem neuen Stük les deux Portraits, von ihrem Manne, und von einem jungen treflichen Komponisten für sie gesezt, erschien sie im November wieder auf der Bühne. Schon um halb 4 Uhr war die Thür des Hauses besezt, und um 5 war fast kein Plaz mehr zu haben. Als sie erschien, brach das ganze Haus in ein lautes Freudengeschrey aus, sie schlug sehr bescheiden ihr Auge nieder, verneigte sich tief, aber mit jeder Verneigung war das Freudengeschrei stärker, dauerte wohl 8 Minuten, endlich folgte eine tiefe Stille, und in dieser Stille erhob sich nun die Silberstimme der grosen Sängerin. Die Höhe und Tiefe ihrer Stimme ist ausserordentlich; nicht stark, aber eine Geläufigkeit und Sanftheit, wie die der schönsten Flöte, und dabei singt sie so leicht, ohne die mindeste Grimasse oder Verzerrung. Zu bedauern ist, daß diese sanfte Frau in ihrer Ehe nicht so glüklich seyn soll, als sie zu seyn verdient. Ihre jüngere Schwester Rose ist nach ihr die beste Sängerin; ein schönes Mädchen, in der reizvollsten Jugendblüthe, durchaus Unschuld in ihrem Gesicht und ganzem Wesen. In ihrer Akzion ist sie noch steif und gezwungen, zieht oft ihre weissen Handschuhe hinauf, und was dergleichen kleine Behelfe der Verlegenheit mehr sind. In einem neuen Stüke, les rigueurs du Cloitre, übertraf sie sich selbst in ein paar rührenden Auftritten mit Mad. St. Aubin, wie sie sich für diese ihre geliebte Mitschwester bei der Aebtissin verwendet, und wie sie sich immer Abschied von einander nehmen. Das Publikum schreibt ihr gutes Spiel in diesen Scenes

dem sehr genauen freundschaftlichen Verhältnisse zwischen ihr und Mad. St. Aubin zu. Aber Rosens Unschuldsmiene spricht gegen solche Pariser Damen Verhältnisse zu laut, um wenigstens hier nicht mehr zu zweifeln, als zu glauben.

In naiven Rollen zeigt sie mehr Talent; so spielte sie den Antonio im Richard Coeur de Lion ganz allerliebst, und den Schorsteinfeger-Jungen in les petits Savoyards. Bei so grosen Mustern auf diesem Theater kann sie sich noch sehr ausbilden.

Das Lieblingsstük dieses Theaters ist jezt Euphrosine ou le tyran corrigé, welches den 4. Septemb. auf die Bühne kam. Die Musik ist voll groser Schönheiten, von Anfang bis zu Ende im Gluckschen Geschmak; auch erregte sie den lebhaftesten Enthusiasmus. Mehül ist der Komponist, ein junger Mann: es ist sein erstes Werk, und gleich ein Meisterstük. Die Bässe und Blasinstrumente hat er vortreflich gebraucht, wenn gleich hie und da etwas zuviel, und es ist schwer irgend einer Partie den Vorzug zu geben. Das Duett im zweiten Akt zeichnet sich jedoch besonders aus. Eine stolze rachsüchtige Gräfin macht Ansprüche auf Konradins Hand, und ist eifersüchtig auf Euphrosine. Sie macht Konradin Vorwürfe, wird beleidigend, er bitter, die gegenseitige Empörung steigt aufs höchste, und so fallen sie in dies Duett, wo Musik und Gesang gleich schneidend sind. Mit ihrer Wuth erhebt sich das Akkompagnement bis zum Furioso, der Gesang wird fast Geschrei. Dies Duett würde frisch Gluk Ehre machen. Die Rollen sind alle treflich besezt, den Tyrannen macht Philipp, als Sänger und Akteur schäzbar; die Gräfin Mad. Desforges, eine grose, edle, majestätische, imposante Figur, mit einer schönen Diktzion, die auch in les rigueurs du Cloitre die Aebtissin mit wahrer Würde spielt. Euphrosine macht die schöne, seel- und geistvolle Mad. St. Aubin, deren Spiel immer bezaubert, und die mit allem Recht ein Liebling des Publikums ist. Mit welcher Naivetät sagt sie zu ihren Schwestern: c'est un ours qu'il faut apprivoiser, je m'en charge — dann zum Tyrannen Konradin: un homme plus galant auroit dit, une Dame.

Mad. Dugazon ist und bleibt indeß noch immer der erste Liebling. Wer kann sie aber auch sehen, und nicht fühlen, daß sie eine der ersten Aktricen der Welt ist? Ihre Sprache, ihr Blik, ihr Gang,

jede ihrer Bewegungen, kurz, Alles ist bei ihr höchste Vollendung. Im Raoul Barbe bleue, mit einer schönen Komposition von Gretry, ergreift mich Schauder und Entsezen bei dem Spiel dieser Frau. In diesem Stük, in Nina, und in l'Incertitude maternelle glänzt sie jezt vorzüglich. Das lezte kam erst im vorigen Jahr auf die Bühne. Es ist so viel Natur und Wahrheit darin, und Mad. Dügazon spielt die Mutter mit einer Lebhaftigkeit und Rührung, die aller Herzen erweicht. Ihr Kind ist bei der Geburt vertauscht, in dieser schreklichen Ungewißheit nimmt sie auch das fremde Kind zu sich. Ohne nun ihr wahres Kind zu kennen, erzieht sie beide, und liebt sie beide mit innigster Zärtlichkeit. Ihr hartherziger Schwager erfährt das Ding, und will nun, wegen der künftigen Erbschaft, nur von einem Kinde wissen. Er dringt mit Ungestüm darauf, daß sie Eins wählen soll! Hier ist ihre Angst unbeschreiblich, beide Kinder vor ihr auf den Knien; sie will wählen,

Mais cependant helas! si celui de vous deux,
Qui de mon mariage est le fruit legitime,
Devient d'un jugement affreux,
L'innocente & triste victime!

Nun betrachtet sie die Kinder, bald das eine, bald das andere, mit einem Blik voll Wahnsinns, den sie einer Wahnsinnigen selbst muß abgestohlen haben. Nach dieser schreklichen Scene, die sie so wahr und innig spielt, und die auf jedes Herz so mächtig wirkt, schließt sie beide Kinder in ihre Arme.

Pardonnez, pardonnez cette epreuve cruelle
A l'agitation maternelle,
Qui trouble, affaiblit ma raison!
Non, jamais entre vous, je ne choisiral, non!
Venez, que tous les deux ensemble,
Dans mes bras sur mon sein, mes fils, je vous rassemble!
Comment peut on troubler des plaisirs aussi purs?

Mein Gefühl müßte mich sehr trügen, wenn nicht dies Stük auf jeder Bühne gefiele, wenn die Rolle der Mutter einer lebhaften und gefühlvollen Schauspielerin gegeben wird. Ich habe daher eine Bearbeitung desselben für das teutsche Theater versucht, und diesen Versuch in die Hände unser vortreflichen Schauspielerin, Mad. Schröder, gegeben.

Mad. Carline ist die personifizierte Laune, voll Natur und Geist. Ihre jährlichen Einkünfte belaufen sich auf 40000 Livr. Mad. Adeline, eine schöne Figur, und noch eine schönere Hand, die schönste in Paris (wie man sagt) die auch dem Minister Sartine eine Million Livr gekostet hat. Die Hälfte brachte sie in 6 Wochen wieder durch. Aus ihren Galanterien hat sie doch so viel erspart, daß man ihre jährlichen Renten auf 60000 Livr. anschlagt. Sie spielt immer ohne Handschuh, auf jedem Finger ein Brillant, und im Spiel weiß sie ungemein ihre schöne Hand geltend zu machen.

Das Concert spirituel ist nicht mehr, statt dessen ist jezt Konzert im Pantheon, wo ich die berühmte Harfenspielerin Mamſ. Kase hörte. Ich hätte nie geglaubt, daß dies Instrument einer solchen Vollkommenheit fähig wäre. Im Cirque du Palais royal, den uns Hr. Schulz so schön beschrieben hat, und von dessen vortreflicher Feder wir nächstens etwas Ausführliches über die französischen Theater zu erwarten haben, ist wöchentlich zweimal Konzert. Ich hörte die vorzüglich schönen Sinphonien von Haydn und Pleyel. Einige die ich sonst schon gehört hatte, erkannte ich kaum wieder, so viel liegt am Vortrage, der hier sehr rasch und brillant ist. In dem schönen Saal nimmt sich auch die Musik treflich aus.

Cordes

Auszug eines Schreibens des Hrn. v. B an seinen Freund Hrn. S** in C.** vom 24. Decemb. 1790.**

Der Hr. Scheller Kapellmeister des Prinzen Friedrich von Würtenberg zu Mompelgard, kam vor 14 Tagen an den Hochfürstl. Bischöfl. Strasburgischen Hof zu Ettenheim, und lies sich daselbst, bei zahlreicher Versammlung unter allgemeinem Beifall hören. Seine schön und angenehme Kompositionen zeugen sowohl von seiner gründlichen Wissenschaft, gleichwie von seinem guten Geschmak und reichen Erfindungsgeiste. Die Violin ist sein Hauptinstrument. Hr. Scheller hat sich auf solcher einen eigenen einen ganz originellen Gang erwählt und angewöhnt, der auch da, bei einem abgespielten Konzert von seinem Tonsaze, nicht geringe Bewunderung erregte. — Ich war unter den Zuhörern und ebenfalls sehr zufrieden, wiewohl ich seine vorzügliche Stärke im Adagio kenne. Er bringt auf seiner herrlichen Geige dergleichen sanfte Töne hervor, die der Menschen Stimme ungemein nahe kommen. Ueberhaupt besizt er auch einen Tonum imitandi, welcher ihm zum Lobe gereicht. Nach einigen Tagen sezte solcher Komponist und Virtuos seine Reise weiters fort. Man sagt, er gehe auch Allerdem [illegible]

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 18ten Jan. 1792.

Kaiser Nero, als Musiker.

(Aus Dr. Forkels Geschichte der Musik.)

S. Korr. Nro. 52 des vorigen Jahres.

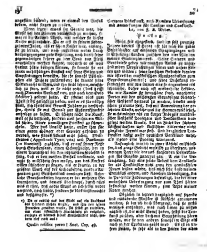
Beschluß.

Nach der Abreise des Tyridaten schikte sich Nero an, nach Griechenland zu gehen, um auch dort in den musikalischen Wettspielen zu streiten und zu siegen. Er nahm ein Gefolge von fünftausend Personen mit, welches während er sang, theils gehörige Stille und Aufmerksamkeit erhalten, theils Beifall zuklatschen mußte. Wer ihn unterbrach, oder von seinem Plaz aufstand, während er sang, war seines Lebens nicht sicher: und Vespasian, der nachherige Kaiser, hatte große Mühe, Vergebung von ihm zu erhalten, weil er in den Verdacht gekommen war, daß er einmal unter dem Singen des Kaisers eingeschlafen sey. Ganz Griechenland durchzog er auf diese Weise. Ueberall ließ er sich in Wettstreite ein, und überall, wie leicht zu begreifen ist, wurde er als Sieger erklärt. Er war so eitel auf diese Ehre, daß er alle Ueberbleibsel von Siegeszeichen anderer Künstler, als Statuen und dgl. vernichten und in Stüke zerbrechen ließ.

Bei seiner Zurükkunft aus Griechenland gieng er zuerst nach Neapel, sodann nach Antium, Albanum und Rom. Er zog in diese Städte durch eine Oefnung in der Mauer ein, nach Gewohnheit der Sieger in den olympischen Spielen. In Rom hielt er seinen Einzug auf dem Triumphwagen des Augustus, prächtig angekleidet, und führte einen Harfenspieler mit Namen Diodorus mit sich, auf eben die Art, wie Eroberer ihre überwundenen Könige mit sich zu führen pflegten. Auf seinem Haupte hatte er eine olympische, und in der Hand eine pythische Siegeskrone. Vor ihm her giengen achtzehenhundert Personen mit Kronen in den Händen. Unter jeder Krone befand sich eine Inschrift, wodurch angezeigt wurde, wo sie gewonnen worden, wie die Person geheissen, welche der Kaiser überwunden habe, und was es für ein Lied gewesen sey, welches ihm seinen Sieg verschafte.

Während seines Aufenthalts in Griechenland sandte er sogar an den römischen Rath ordentliche Berichte von seinen musikalischen Siegen ein, und behandelte überhaupt seine Thorheit als eine so wichtige Sache, als wenn die Ehre und das Wohl seines ganzen Reichs davon abhienge.

Seine Stimme soll schwach und heiser (exigua & fusca) gewesen seyn. Er wandte aber sehr viele Sorgfalt auf ihre Erhaltung. Suetonius erzählt, daß er beständig mit einer dünnen Platte Bley auf seinem Magen, auf dem Rüken gelegen, öfters Brech- und Purgiermittel eingenommen, und sich sorgfältig aller Früchte und Speisen enthalten habe, welche seiner Stimme für nachtheilig gehalten wurden. Aus Furcht, ihr zu schaden, unterließ er sogar selbst öffentliche Reden an den Rath oder an die Soldaten zu halten, und gab entweder seine Befehle oder seinen Willen schriftlich zu erkennen, oder ließ es durch seine Freunde oder Freygelassene verrichten. Nach seiner Zurükkunft aus Griechenland führte er ein neues Amt ein, und ernannte jemand zu seinem besondern Stimmpfleger (Phonascus). Er wollte nie anders als in Gegenwart dieses neuen Bedienten reden, der den ausdrüklichen Befehl hatte, ihn, wenn er zu laut redete, zuerst zu erinnern, im Fall er aber auf diese Erinnerung nicht achtete, ihm den Mund mit einem Schnupftuch zu verstopfen. Das beste Mittel, sich bei ihm in Gunst zu sezen, war, seine Stimme zu rühmen: wenn er sang, entzükt zu scheinen, und betäubt und sehr



ungestüm bittend, wenn er einmal den Einfall bekam, nicht singen zu wollen.

Wenn irgend etwas im Stande war, die Musik bei den Römern verächtlich zu machen, so war es die Art und Weise, mit welcher sie dieser Kaiser mißbrauchte. Da er erst in seinem siebenzehnten Jahre, als er schon Kaiser war, anfieng, sie zu lernen, und noch ausserdem weder durch vorhergegangene gute Erziehung, noch durch seine gegenwärtigen Lehrer zu dem Grad von Fleiß angehalten werden konnte, wodurch er es weit darinn hätte bringen können, so konnte sie nie jenen wohlthätigen Einfluß auf seine Sitten und Empfindungen beweisen, die ihr sowohl Philosophen als Dichter zuschreiben; sie konnte seine Sitten nicht mildern, und ihn nicht lehren, menschlich zu seyn, weil er sie nicht recht (das heißt nach Plutarchs Ausdruck rite, und nach dem Ovid fideliter) gelernt hatte. Er scheint dies zum Theil selbst gefühlt zu haben, weil er es für nöthig hielt, sich theils mit Gewalt Zuhörer zu verschaffen, theils sie mit Gewalt zur Aufmerksamkeit anhalten zu lassen. Er schätzte nicht die Kunst, weil er sie verstand, sondern weil sie ihm ein Mittel schien, seiner unmäßigen Eitelkeit zu schmeicheln. Wer das Unglük hatte, ausser ihm für einen guten Sänger oder Spieler gehalten zu werden, war seines Lebens nicht sicher. Philostratus (Appollonii Tyan. vita) und Pausanias (in Boeotic.) erzählen, daß er auf seiner Reise durch Griechenland, einen Schauspieler, der in einem Trauerspiel bei den isthmischen Spielen so sang, daß er den meisten Beifall verdiente, und nicht so willfährig seyn wollen, um des Kaisers willen schlechter zu singen, als er konnte, in der größten Wuth auf der Schaubühne, vor den Augen des ganz Griechenland erwürgen ließ. Aehnliche Grausamkeiten begieng er bei mehreren Gelegenheiten, und bewies überhaupt, durch alles was er that, daß er die Musik an sich selbst weder verstand, noch liebte, sondern sie blos mißbrauchte und beschimpfte. *)

*) Da er endlich aus der Stadt auf ein Landhaus des Phaon fliehen mußte, und ihm von seinen Freunden gerathen wurde, sich selbst zu entleiben, um einer schimpflichen Hinrichtung zu entgehen, entsagte er dennoch seiner Kunsteitelkeit nicht, sondern rief noch aus:

Qualis artifex pereo! Suet. Cap. 49.

Horazens Dichtkunst, nach Ramlers Uebersetzung mit Anmerkungen für Tonsetzer und Tonkünstler, von G. A. Weber.

Prolog.

Nicht seit ehegestern, sondern seit zwanzig Jahren bereits ist Horaz oft für mich ein guter Gesellschafter auf einsamen Spaziergängen und in Erholungsstunden zwischen den vier Wänden meines Studierzimmers. Seine Satyren und Versbriefe geben mir manchen Anlaß zu unterhaltenden Vergleichungen seiner und unserer Zeiten und Sitten; seine lyrischen Gedichte dienten mir öfters bei musikalischen Kunstprodukten zum Begeisterungsmittel; und seine Dichtkunst insonderheit war mir immer eine so angenehme als lehrreiche, daher auch oft wiederholte Lektüre. So wie Ramler sie benuzt hat, angehende Poeten mit den wichtigsten Grundsäzen dichterischer Aesthetik vertraut zu machen, dünkte mich schon geraume Zeit, daß mit Anwendung der gelehrten Künste, welche uns die Hermeneutik lehrt, sie nicht minder als ein kurzer Inbegrif musikalischer Aesthetik Tonsezern und Tonkünstlern dargelegt werden könnte, die im Fache der schönen Wissenschaften und klassischen Litteratur nicht gänzliche Fremdlinge sind. Und dergleichen Tonkünstler besizt unser deutsches Vaterland mehr, als irgend eine Provinz Europens.

Anfänglich war ich in jener Absicht entschlossen, das ganze Gedicht metrisch zu übersezen, und meinem Texte die daraus fliessenden Bemerkungen für Musiker unterzulegen. Allein die Betrachtung, daß eine solche Arbeit dem Tonkünstler als Tonkünstler nicht ganz den gewünschten Nuzen leisten würde, ließ mich sehr bald meinen Entschluß ändern, und Ramlers Uebersezung, die in Prose alle Foderungen befriedigt, die bei einer metrischen Uebersezung nur zum Theil hätten befriedigt werden können, zum Texte meiner Noten machen.

Obgleich in leztern vorzüglich auf sezende und ausübende Musiker ist Rüksicht genommen worden, so bin ich doch überzeugt, daß sie nicht weniges enthalten, was auch denen zu wissen nüzlich ist, die nicht Beruf haben, selbst die Tonkunst zu üben, aber doch mit Beurtheilung hören wollen, wie sie von andern sowohl im Saz als auch in der Exekution geübt wird. Es ist in unsern Zeiten, so sehr als in den Zeiten der alten

Griechen, Bedürfnis für jeden, der sich einer liberalen Erziehung und Geisteskultur will rühmen können, in dem ästhetischen Theile der Tonkunst nicht unwissend zu seyn, so wie es eine Gerechtigkeit ist, die man der Tonwissenschaft schon lange schuldig blieb, ihre encyklopädische Verbindung mit andern Künsten in ein deutlicheres Licht zu sezen.

Stellen, worinn Horaz, seiner Absicht gemäs, ganz in das Spezielle der Dichtkunst, zumal der Dichtkunst seines Zeitalters hineingeht, wie auch solche, die sich ausschliessend auf seine bekannten Freunde beziehen, denen er dies Gedicht zugeeignet hat, wird man hier nicht finden, damit mir nicht der Vorwurf gemacht werden könnte, ich hätte mich von einem musikalischen Erklärer des Dichters zu seinem blassen Abschreiber herabgesezt. Und da ich, ohne unbillig zu seyn, bei meinen Lesern Schulkenntnisse genug voraussezen darf, um Zeilen und Worte, wo der Dichter auf Jahrlehre, alte Geschichte, und römische und griechische Alterthümer anspielt, nicht unverständlich zu finden, so konnte ich mich der Mühe überheben, bei dieser an Worten armen, aber an Sachen reichen Auslegung eines Innbegriffs der wichtigsten ästhetischen Lehren die zahlreichen alten und neuen Kommentatoren des Dichters durchzugehen, und ihren Waizen und ihre Spreu von einander zu schälen.

Manches, was ich zu sagen Gelegenheit nahm, ist unter Tonsezern und ausübenden Tonkünstlern noch lange so bekannt nicht, als es dem belesenern Theile meiner Leser scheinen mag. Wenigstens kann man nicht ohne grose Wahrscheinlichkeit in Kunstsachen auf die mindere Bekanntheit einer Regel schliessen, wenn man eine öftere, zumal nicht selten leicht vermeidliche, Uebertretung derselben wahrnehmen muß. Würden sich aber nicht die Uebertreter der Regel mit dem Vorwand einer unüberwindlichen Unwissenheit vor den Vorwürfen der Kritik schüzen können, wenn man (weil vielleicht zehn eine Regel wissen und beobachten) unterlassen wollte, sie den hunderten, welchen sie unbekannt ist, einzuschärfen? Um so mehr, da durch nichts die Selbstbildung und richtige Leitung angehender Tonsezer und Tonkünstler so sehr erleichtert wird, als durch diese Art der Verbreitung gründlicher Kunstkenntnisse. Und diese Verbreitung wird für den musikalischen Schriftsteller so lange Pflicht bleiben, als es dem Glüke nicht gefällt, einem jeden zur Welt kommenden Tonkünstler bei seiner Geburt eine Börse mit hundert Guineen als Angeld für seine Kunst in die Wiege zu legen, welche bei herannahenden männlichen Jahren der so begünstigte Künstler verwenden kann, um auf Reisen durch persönlichen Umgang mit Meistern zu werden, was der Aermere zu Hause durch Fleiß und mit sparsam zuströmenden Hülfsmitteln unterstüztes Privatstudium allein zu werden genöthiget ist.

Horazens Dichtkunst mit Anmerkungen.

I.

„Wenn ein Maler einem Menschenkopfe den Hals von einem Pferde geben, die Glieder zum Leibe von verschiedenen Thieren hernehmen, sie mit Federn von allerlei Vögeln überziehen, und unten mit einem häßlichen Fische beschliessen wollte, was oberwärts ein schönes Weib war: Freunde, sagt mir, würdet ihr euch wohl bei einem solchen Anblike des Lachens enthalten?“

(Wenn ein Maler rc. ic. Lachens enthalten? Dies will eben so viel sagen, als spräche man von einem Tonsezer, er mache z. B. eine Sinfonie aus einem Theaterstüke, Kirchenstüke, und Kammerstüke zusammengestükt, oder eine geistliche Kantate halb im Theaterstil und halb im Kirchenstile. Frazen geziemen der Tonkunst so wenig, als der Dichtkunst und den bildenden Künsten. Denn Frazen gleichen den Rasereien eines Kranken, von welchen Horaz in den folgenden Zeilen redet, und dadurch zu erkennen giebt, für was der zu halten sey, welcher dergleichen macht.)

„Diesem Gemälde gleicht ein Buch (auch ein Kunstwerk) das mit schwärmenden Ideen angefüllt ist, alle von zufälliger Schöpfung, ohngefähr wie die Rasereien eines Kranken, so daß weder Kopf noch Fuß zusammenstimmen, ein Ganzes von einer einzigen Natur auszumachen.“

II.

„Die Maler und die Poeten haben die Macht, zu schaffen, was ihnen beliebt. Ich gebe es zu: dies ist ein Recht, welches sie wechselsweise für sich fodern, und andern zugestehn. Allein mit der Bedingung, daß man dieses Recht nicht misbrauche, widersprechende Dinge zusammenzubringen, daß man nicht Schlangen mit den Vögeln paart, oder Lämmer mit den Tygern.“

(Die Maler und die Poeten ꝛc. ꝛc. Kämmer mit den Cypern. Auch die Tonsezer und Tonkünstler haben das Recht der Maler und Dichter, sind aber in der Handhabung desselben eben so eingeschränkt, als jene, vielleicht nach der innern Beschaffenheit ihrer Kunst, noch leichter in der Gefahr, es zu misbrauchen. Immer deutet der Misbrauch dieses Rechtes eine Unkunde seiner Beschaffenheit an. Dem Tonsezer stehen alle Arten von musikalischem Geschmake, dem ausführenden Tonkünstler alle Arten des musikalischen Vortrags zu Diensten. Der Stümper aber unterscheidet sich dadurch vom Meister in der Kunst, daß er von dieser seiner Gewalt den rechten Gebrauch nicht zu machen weiß, und dabei weder auf Zeit und Ort, noch auf wichtigere Nebenumstände Rüksicht nimmt.)

„Oft wird einem ernsthaften Eingange, der wichtige Dinge versprach, hie und da ein Purpurlappen angeheftet, der dem Stoffe Glanz und Schimmer geben soll: man beschreibt Dianens Hain und Altar, einen Bach, der sich durch lachende Wiesen schlängelt, die Silberwellen des Rheins, den farbichten Bogen der Iris. Allein hier war der Ort nicht dazu. Vielleicht magst du, wie jener, sehr natürlich eine Cypresse schildern können: was soll sie aber da, wo der arme Mann für sein Geld gemalt seyn will, wie er aus dem zerschmetterten Schiffe hülflos in den Wellen schwimmt? Nach deiner Anlage zu urtheilen, wolltest du uns eine prächtige Urne liefern: warum giebt uns die Scheibe nichts mehr, als einen schlechten Topf? Kurz, wo jeder Stoff, den man behandelt, muß gleichförmig und einfach seyn.“

(Oft wird ꝛc. ꝛc. einfach seyn. Dies Horazische Gleichnis ist so anwendbar auf unverständige mit den Grundsäzen der Aesthetik schlecht bekannte Tonsezer, als auf Poeten ohne Geschmak und Urtheilskraft. Wie oft verschwendet bei der Komposition eines Konzerts ein solcher Tonsezer am ersten Tutti des Eingangsstükes alles, was ihm die Phantasie Brillantes in die Feder giebt, und läßt auf das prächtige Tutti ein armseliges Solo der Prinzipalstimme folgen? Wie oft hört man nicht einen andern fürchterlich in Dissonanzen herumwülen, um das Aequivalent des Schmerzens von einem Flohbisse auszudrüken? Wie oft wird eine Arie mit achtstimmiger Begleitung gesezt, deren Mittelmäßigkeit des Inhaltes so groß ist, daß sie kaum eine drei- oder vierstimmige verdient? In diesen und ähnlichen Fällen trift zu, was Horaz oben schrieb.)

III.

„Die meisten unter uns Dichtern lassen sich durch den Schein des Schönen betrügen. — — Ich suche kurz zu schreiben, und werde dunkel. Ich will alles Rauhe wegschleifen, und verliere Geist und Nerven. Jener überläßt sich dem Erhabenen, und wird schwülstig. Dieser fürchtet Gefahr und Ungewitter, und kriecht auf der Erde. Ein anderer will einen einförmigen Stoff mit den Farben des Wunderbaren ausschmüken, und malt einen Delphin in den Wald und einen Eber in die Wellen. Die Furcht vor dem einen Fehler stürzt uns in einen andern, wenn wir die Regeln der Kunst nicht verstehen. Man wird bei der Fechterschule des Aemilius keinen so mittelmäßigen Künstler finden, der nicht die Nägel auszudrüken, und das weiche Haar in Erz nachzubilden wüßte: aber seine Arbeit wird immer unvollkommen bleiben, weil er kein Ganzes zu machen taugt. Wenn ich selbst ein Werk zu verfertigen hätte, so wünschte ich einem solchen Bildhauer eben so wenig zu gleichen, als ich wünschte, schwarzer Haare und schwarzer Augen wegen merkwürdig zu seyn, und dabei mit einer schiefen Nase herumzugehen.“

(Die meisten ꝛc. ꝛc. schiefen Nase herumzugehen. Ein Tonkünstler und Tonsezer müßte unmäßig viel Eigendünkel haben, wenn er läugnen wollte, daß unter Leuten seiner Klasse Tag täglich vorgehe, was Horaz in seinen Worten von den Dichtern sagt.)

Die Fortsezung folgt.

Neue Musikalien,

welche bei Joh. J. Gayl zu Frankfurt am Main zu haben sind:

Brandl gr. Smf in D von Trombe & Tymp. 2 fl. 12 kr. Haydn Son p. Clav. Solo Op. 66 in Dis, 1 fl. 12 kr. gr. Smf in C. 2 fl. Neubaur 3 Quart. à 2 Ob. A. & B. Op. 3. 2 fl. 45 kr. Wert 3 detti, Op. 2. 2 fl. 45 kr. Wessely 3 detti, Op. 8. 2 fl. 30 kr. Kozeluch 3 detti, Op. 33. 2 fl. 30 kr. Mollel 6 Duos à 2 Viol. Op. 1. 3 fl. 30 kr. Sitter 6 detti, Op. 2. 3 fl. 30 kr. Jadin 3 gr. Son. Clav. Flauto & B. Op. 10. 4 fl. 30 kr. Mozingin 3 gr. Son. Clav. Viol. & B. Op. 5. 4 fl. 30 kr.

Musikalische
Korrespondenz
der teutschen Filarmonischen Gesellschaft
Mittwochs den 25ten Jan. 1792.

Horazens Dichtkunst, nach Ramlers Uebersezung mit Anmerkungen für Tonsezer und Tonkünstler, von F. A. Weber.

Fortsezung.

IV.

„Ihr, die ihr etwas zu schreiben unternehmet, wählt einen Stoff, der euren Talenten angemessen ist, und untersucht mit Bedacht, was eure Schultern zu tragen, und was sie nicht zu tragen taugen. Wer eine Materie gefunden hat, die seinen Kräften gemäs ist, dem wird es nicht an dem schönen Ausdruke, nicht an der deutlichen Ordnung fehlen."

(Ihr, die ihr ec. ec. Ordnung fehlen. Güldne Regel für Tonsezer und Tonkünstler! Universaltonsezer zu werden, hat nicht jeder Talent genug: er prüfe also, in welcher Gattung praktischer Musikwerke sich in ihm die gröste Fähigkeit findet. Immanuel Bach schrieb vortreflich für das Klavier, eben so für Violin und Flöte, war groß in geistlichen Kantaten und Oratorien; würde aber zur Kleinheit eines Zwerges herabgesunken seyn, wenn er sich hätte gelüsten lassen, für die lyrische Bühne zu schreiben. Mit Weisheit überlies er die seinem Bruder Johann Christian in London. Jommelli excellirte in der Kenntnis und Behandlung der Singstimmen, desto leichter aber war er in dem, was zur Behandlung der Instrumentalmusik gehört. Wäre der Mann nicht thöricht gewesen, wenn er sich mit Konzerten und konzertanten Stüken hätte abgeben wollen?)

V.

„Soll die Ordnung und Stellung der Theile eine gute Wirkung thun, soll sie alle mögliche Anmuth haben, so muß man, dünkt mich, in dem ersten Augenblike, worinn sich die Scene eröfnet, sagen, was sich in diesem Augenblike zu sagen schikt, und die Erzälung der übrigen Sachen auf eine bequemere Zeit verschieben."

(Soll die Ordnung ec. ec. Zeit verschieben. Was hier dem dramatischen Dichter vorgeschrieben wird, läßt sich gleichermaßen vollkommen auf den Tonsezer anwenden. Auch er muß in einem großen vieltheiligen Tonstüke im Anfange nur vortragen, was sich für den Anfang schikt, und andere in den Plan seiner Arbeit gehörige Gedanken auf schiklichere Zeit und Ort aufbehalten. Hierzu ist er gleich stark verpflichtet, er mag blos für Instrumente, oder für diese und Singstimme zugleich arbeiten.)

VI.

„Was den Ausdruk anbetrift, so muß ein Verfasser, der uns nichts geringeres als ein Gedicht zu liefern verspricht, im Gebrauche der Wörter zärtlich und behutsam seyn, dieses wählen, jenes verstoßen. Man erhebt sich über den gemeinen Ausdruk, wenn man einem bekannten Worte, durch die Stelle, wohin man es sezt, einen Schein der Neuheit giebt. Ist es endlich nöthig, durch ganz neue Zeichen Dinge vorzustellen, die ehemals unbekannt waren, so mag ein Skribent Wörter erfinden — — man wird es ihm gern erlauben, wofern er sich dieser Erlaubnis nur mit Bescheidenheit bedient: und man wird seinen neugeschaffenen Wörtern das Bürgerrecht nicht versagen. — Es ist erlaubt gewesen, und wird erlaubt bleiben, ein neues Wort zu schaffen, wofern es nur das Gepräge des gegenwärtigen Gebrauches trägt.

„So wie die Wälder ihre Blätter verlieren, so bald das Jahr sich neigt, und wie die ersten, welche hervorkommen, die ersten sind, die wieder abfallen, eben so sterben die alten Wörter dahin, indessen die neugebornen in jugendlicher Schönheit blühen. Wir alle sind dem Tode unterwo-

sen, mit allem, was uns angehet. Jener in das Land tief ausgeschweifte Hafen, der ganze Flotten vor den Sturmwinden sichert, ein königliches Werk: jener unfruchtbare See, den man ehemals mit Rudern peitschte, und der jezt den schweren Pflug erdulden muß, und die benachbarten Städte nähren; jener Strom, der lange den Erndten schädlich war, und nun einen andern Lauf zu nehmen gezwungen ist: alle Werke der Sterblichen vergehen, und die Wörter allein sollten ihren Glanz und ihr altes Ansehen unversehrt behalten? Viele sind gefallen, und werden wieder entstehen, andere, die jezt noch in Ehren sind, werden in Verfall gerathen, sobald es der Gebrauch befehlen wird, er der Richter, und die Regel und das Gesez der Sprachen — —

(Von den Ausdruk anderrise ꝛc. ꝛc. Gesez der Sprachen. Es ist mit Bedacht aus dieser Stelle manches weggeblieben, was auf die Tonkunst nicht wohl anzuwenden ist. Was da steht, ist aber so anwendbar auf musikalische Phrasen, als auf dichterische und rednerische Worte. Der Tonsezer giebt z. B. einer alten abgenüzten Phrase den Schein der Neuheit, durch die glükliche Versezung an eine Stelle, auf welcher sie noch nie stund. Er darf neue Phrasen schaffen zu neuen musikalischen Ideen, die durch alte nicht sinnlich vorgestellt werden können, er muß sich aber dieser Erlaubniß mit Bescheidenheit bedienen. So wie Sprache und Sprachgebrauch der Veränderlichkeit und Mode sich beständig unterwerfen müssen, so sind auch musikalische Phrasen der Hinfälligkeit ausgesezt; Kontrapunkt, ungebundene Sezart, Kantabile und Sonabile bleiben immer das nemliche, aber die Art, sich dieser Dinge beim Schreiben praktischer Musikwerke zu bedienen, hat ihre Moden gehabt, und wird sie haben, so lange Menschen Menschen sind. Uebrigens gilt in Ansehung der Musikmode dem Tonsezer, was der englische Zuschauer dem klugen Mann in Betreff der Kleidermode zur Regel macht, nemlich beim Mitmachen nicht der erste, aber auch nicht der lezte zu seyn. Die Befugniß, in der musikalischen Mode den Ton anzugeben, sezt eine Menge von Fähigkeiten und günstigen Umständen voraus, deren sich nur wenig sezende und ausführende Tonkünstler zu rühmen haben, folglich in der Mode die ersten nicht seyn können. Und bei der Adoption einer Musikmode der lezte zu seyn, verräth eine gewisse Mittelmäßigkeit und Trägheit

des Geistes, wodurch der Werth des Kunstkarakters tief herabgesezt zu werden, Gefahr läuft.)

VII.

„Wenn ich den bestimmten Ton, wenn ich das Kolorit der Werke nicht verstehe, und nicht zu treffen tauge: warum lasse ich mich einen Dichter nennen? Warum will ich, unzeitig schamhaft, lieber unwissend bleiben, als mich unterrichten?

„Ein komischer Stoff muß nicht in tragischen Versen erzählt werden; und umgekehrt kann man das Gastmal des Thyest in keinen vertrauten Versen aufstehen, die nach der komischen Bühne schmeken. Jede Gattung muß den Plaz behalten, der ihr angewiesen ist, und der sich für sie schikt.

„Doch erhebt auch die Komödie bisweilen ihre Stimme. Chremes im Zorn schilt seinen Sohn in hochfahrenden Ausdrüken. Eben so senkt sich auch das Trauerspiel im Schmerze mehrentheils herab. Wenn Telephus und Peleus, beide verbannt sind, arm und dürftig beide, und uns durch die Erzählung ihres Unglüks rühren wollen, gebrauchen sie keine prächtigen Redensarten, keine lang ausgedehnten Wörter."

(Wenn ich ꝛc. ꝛc. lang ausgedehnten Wörter. Die obenstehende Stelle, wie man sieht, enthält vorlesliche Vorschriften über die den verschiedenen Süjets gemäße Einkleidungen des Vortrages, auf die Tonsezer und ausführende Tonkünstler, so aufmerksam in ihrem Fache seyn müssen, als der Dichter in seinem. Hier ist aber in der Musik der Fall zweierlei. Entweder die Einkleidung des Vortrages ist, wie z. B. bei Singstüken, durch die Gattung und den Inhalt unabänderlich vorgeschrieben. Dann ist die Prüfung, ob der Künstler den bestimmten Ton und das Kolorit der Wörter verstehe und getroffen habe, wovon Horaz, oder vielmehr die Aesthetik durch seinen Mund, zum Leser spricht, so sehr großen Schwierigkeiten nicht unterworfen. Schon die sichtbare Neigung oder Abneigung, womit Tonkünstler dieses oder jenes Süjet behandeln, ist für sie selbst ein Erleichterungsmittel dieser Untersuchung. Schwerer aber ist sie da, wo es dem Tonkünstler allein überlassen bleibt, sich zu der Behandlung eines Süjets aus seinem Kunstfache zu bestimmen. Denn da ihm hier nichts vorgeschrieben ist, so gehört neben einem großen Grade von Kunstkenntniß eine nicht minder gründliche

Kenntnis seiner selbst dazu, um zu wissen, zu welchen Sujets und deren Bearbeitung man tauge. Die Beispiele, welche Horaz den Dichtern in dieser Stelle aus dichterischen Werken ausgehoben darlegt, lassen sich zum Behufe der Tonkünstler leicht mit musikalischen ersetzen. „Eine komische Operette, kann man sagen, muß „nicht im Stil der hohen tragischen Oper geschrieben seyn, und umgekehrt kann eine verlassene Dido sich nicht singend so ausdrüken, wie „eine sich verlassen glaubende Jeanett im Marechal ferrant. Doch nähert sich in der Manier „zuweilen die komische Operette der ernsthaften, „und der König Theodor von Corsika wird sich „an eine andere Art musikalischer Darstellung „halten, als der lustige Schuster. Nicht immer „wird sich die ernsthafte Oper einer geschmükten „Schreibart zu bedienen haben, sondern auch „durch Simplizität, deren Ausdrüke von und „zum Herzen gehn, da zu rühren suchen, wo die „Zuhörer bei den brillantesten Passagien kalt „bleiben müssen, weil nicht das Ohr allein, sondern auch das Herz zu Mitgefühlen hingerissen „seyn will. Megaikes in der Olympiade würde „sehr übel thun, sein se cerca se dice mit Koloraturen zu verbrämen, und Kunst zu zeigen, wo „er nur Sentiment zeigen soll."

VIII.

„Es ist nicht genug, daß die Gedichte ein schönes Koloret haben, sie müssen auch einnehmend seyn, und das Herz der Zuhörer ihren Absichten gemäs zu lenken wissen. Das Angesicht der Menschen trauret oder erheitert sich, beim Anblike derer, die weinen oder lachen. Willst du also, daß ich weinen soll, so zeige zuerst dich selbst betrübt: alsdann, o Telephus, alsdann, o Peleus, werde ich von deinem Leiden gerührt werden. Wenn du deine Rolle nicht richtig ausdrükst, so werde ich bei deinem Unglüke gähnen oder lachen. Wenn die Gebärde traurig und ernsthaft ist, so muß die poetische Sprache gleichfalls traurig und ernsthaft seyn: wenn sie Zorn oder Frölichkeit verkündigt, so muß die Sprache drohend oder lustig seyn. Denn die Natur hat unsere Gestalt verschiedener Bildungen fähig gemacht, nach dem verschiedenen Zustande, in den uns das Schiksal sezt. Sie läßt uns vergnügt, sie läßt uns zornig werden, sie beugt uns zur Erde nieder, und beklemmt unsere Brust durch Kummer und Angst: und hernach bedient sie sich der Sprache, als einer Dolmetscherin, diese Empfindungen auszudrüken. Stimmen die Worte nicht mit dem Zustande des Redners zusammen, so werden alle Römer, der Ritter und der Fußknecht, ein lautes Gelächter erheben."

IX.

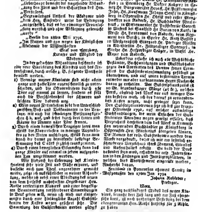
„Es ist ein groser Unterschied unter der Rede eines Knechts und eines Helden. Ein ernsthafter Alter und ein hiziger Jüngling in der Blüthe seiner Jahre; eine vornehme Dame und ihre getreue Wärterin führen eine sehr verschiedene Sprache. Eben der Unterschied befindet sich unter einem Handelsmann, der die Welt durchstreift, und einem Landmanne, der im Frieden seinen Aker pflügt, unter denen, die in Colchis geboren sind, oder in Assyrien, die zu Theben erzogen sind, oder zu Argos."

(Es ist nicht genug rc. rc. zu Argos. Die mit diesen Worten beginnenden und endenden zwei Absäze hat der ästhetische Tonsezer und Tonkünstler als eine Illustration vom siebenten Absaze anzusehen. Was aber den Anfang des folgenden oder zehnten Absazes ausmacht, bezieht sich mehr auf Dichtkunst allein, so wie das Folgende, was folgt, den Tonsezer hingegen genau so viel angeht, als den Dichter.)

Die Fortsezung folgt.

Was ich durch öfteres Nachdenken über die Erleichterung des Klavierspielens fand, legte ich vorher in einer schriftlichen Abhandlung der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin vor; ehe ich es wagen wollte, meine Ideen dem Publikum öffentlich mitzutheilen.

Das Urtheil der Akademie ist folgendes:
„Die vom Hrn. Prediger Rohleder vorgeschlagene neue Einrichtung des Notensystems und „der Klaviatur aller Klavierinstrumente würde „unstreitig den Anfängern die Erlernung der „Tonkunst erleichtern. Allein, was für Bequemlichkeiten oder Unbequemlichkeiten dadurch in der Fingersezung überhaupt, und in „der Ausübung der Musik entstehen würden, „läßt sich nicht aus der Theorie entscheiden, „sondern müßte sich aus wiederholten Versuchen und einer langen Erfahrung ergeben." „Die Einrichtung mit dem beweglichen Stimmstege ist ein Versuch, der vielleicht zu einer



„vollkommnern Erfindung Anlaß geben kann."
„Ueberhaupt beweiset die eingesandte Abhandlung den Fleis und den Scharfsinn des Hrn. „Verfaßers.
„Gegenwärtiges Urtheil der Akademie wird „dem Hrn. Einsender unter der Bedingung „mitgetheilet, daß es bei etwaniger Veranlaßung wertlich und ohne Abkürzung gebraucht „werde."

„Berlin den 28ten Mai 1791.
„Im Namen und von wegen der Königlichen „Akademie der Wißenschaften

Graf von Hertzberg,
Kurator und Mitglied der Akademie.

In der gedachten Abhandlung beschreibe ich eine neue Einrichtung des Klaviers und des Notensystems, durch welche z. B. folgende Vortheile bewürkt werden.

1) Vermöge meiner Klaviatur sind nicht allein ganze und halbe Töne augenscheinlich zu unterscheiden, und die Oktavenleitern durch alle Töne auf einmal zu lernen, sondern es fällt auch die Verschiedenheit der schweren und leichten Töne dadurch weg.
2) Mein neues Notensystem hebt den Unterschied zwischen Baß- und Diskantnoten in der Tonlage, wie auch die schwürigen Versetzungszeichen ♯ b, auf, und lehrt durch drei Linien und Räume die Namen aller Töne kennen.
3) Durch einen beweglichen Tonzeiger lernt man theils die Klaviertasten in wenigen Augenblicken zu den Noten anschlagen, theils kann man durch die damit zu bewirkende beliebige Bestimmung des C alles sogleich transponiren.
4) Durch einen beweglichen Stimmsteg kann das ganze Klavier auf einmal in jedem aufgegebenen Ton umgestimmet werden.

Wie hiedurch bei Erlernung des Klavierspielens sehr viele Zeit und Mühe erspaaret, und daßelbe auch zum Theil angenehmer gemacht werde, zeige ich ausführlicher in meiner Abhandlung, welche ich nebst einer Abbildung des neuen von dem hieselbst wohnhaften Orgelbauer Hrn. Rothe verfertigten Klaviers und einer beygefügten Beantwortung verschiedener Einwendungen in Druk geben will, wenn ich mich nur einigermaßen durch eine hinlängliche Anzahl Subskribenten der Kosten wegen gesichert sehe. Die Sammlung der Subscribenten werden gütigst übernehmen: In Berlin Hr. Musikhändler Rellstab; in Bromberg Hr. Doktor Krüger; in Conitz Hr. Burgemeister Heyoff, Hr. Postkommißar Jahn, Hr. Kaufmann Johann Senf; in Königsberg in Ostpreußen Hr. Obrist und erster Münzdirektor von Radecke, Hr. Buchhändler Nicolovius, in Marienwerder Hr. Postsekretär Sorecht in Rosens bei Saalfeld Hr. Baron von Kars, in Neiße Hr. Lieutenant von Radeike, beim Regiment von Barch, in Speier Hr. Rath Boßler; in Westpreußisch Stargard Hr. Prediger Mielke, in Alt-Stettin Hr. Feldprediger Sprengel, in Stolpe Hr. Hofprediger Crüger, in Wesel Hr. Major von Radecke.

Ueberdem ersuche ich auch alle Wohllöbliche Postämter, Buchhandlungen und Musikliebhaber gegen das Anerbitten des Vierten freien Exemplars die Subskribentensammlung gefälligst zu übernehmen, und auf einen bestimmten Termin entweder mir oder vorbenannten Herrn Nachricht davon zu ertheilen. Der Subscriptionspreis ist 20 Gr. brandenburger Münze (45 kr.), welchen Preis, obgleich das Werk nur aus wenigen Bogen bestehen wird, ich der darauf zu verwendenden Kosten wegen, nicht geringer sezen kann. Den Subscriptionstermin seze ich bis zur Leipziger Ostermeße 1792, auf welcher auswärtige Buchhandlungen, die mein Ersuchen der Subscribenten Annahme wegen geneigt erfüllet, das Verzeichnis derselben dem das Werk in Kommission nehmenden Buchhändler zu Königsberg in Ostpreußen Hrn. Nicolovius übergeben können. Die Namen der resp. Subscribenten werden dem Werke vorgedrukt, daher ich mir ein leserlich geschriebnes Verzeichnis ihres Namens, Standes und Aufenthaltes erbitte. So bald der Druk vollendet seyn wird, erhalten die resp. Interessenten in den Zeitungen und Intelligenzblättern, in welchen dies Avertissement eingerükt werden, Nachricht davon.

Frittland in Pomerellen ohnweit Conitz in Westpreußen den 17ten Jan. 1792.

Johann Rohleder,
Prediger.

Nota.

Ein ganz vollständiges Model des neuen Klaviers, beinahe drei Fuß lang und ein Fuß ohngefähr breit, ist nach vorheriger Bestellung bei dem obengenannten Hrn. Rothe hieselbst für 5 Rthlr. zu haben.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 1ten Febr. 1792.

Ueber das Mangelhafte der Theorie der Musik.

Eine Anfrage.

Wunderbar muß es uns allerdings vorkommen, wenn wir die Musik aufmerksam betrachten, und finden, daß ihre ganze Stüze, worauf sie ruhet, nur in einem einzigen Akkorde bestehe. Ich sage in einem einzigen Akkorde: ohngeachtet ich wohl weiß, daß Kirnberger hier zwei Akkorde annimmt. Ich frage aber jeden, der nur in der Theorie der Musik einigermassen bewandert ist, ob man hier wohl im zweiten Falle noch einen Akkord annehmen könne, da nach Kirnberger der Septimenakkord ganz und gar hier ein zweiter anderer Akkord seyn soll. Mir ist es nicht wahrscheinlich, da der Septimenakkord kein eigentlicher für sich bestehender Akkord ist, sondern nur von einem harmonischen Dreiklange, welcher ihn in sich hält, bestimmt wird. Solle er ein wahrer zweiter Grundakkord seyn, so müßte er als wesentlich seine Töne, die ihn bestimmen, in sich enthalten, sie aber nicht von einem andern Akkorde, nemlich dem wahren Dreiklange borgen, und so sich durch einen andern Akkord zu einem wahren Grundakkorde machen. Ich frage also hiermit bei den Theoretikern an, ob man den Septimenakkord nach dem Kirnbergerschen System noch immer für einen wahren Grundakkord wolle gelten lassen, oder nicht. Geschieht das Leztere, so werde ich mich ferner bemühen, zu zeigen, was dieses auf die ganze Musik für einen Einfluß habe, und diese kleine Anfrage noch mehr auseinandersezen. . . .

Ueber den Werth der schönen Künste, von Mirabeau.

Die Verbindung aller Wissenschaften und aller Künste untereinander und mit der öffentlichen Wohlfahrt, kann in unsern Tagen nur von den flachsten Köpfen verkannt werden. Die Nation muß daher Philosophen, Litteratoren, Gelehrte, Künstler alle ehren und belohnen. Man hüte sich zu glauben, daß die blos angenehmen Künste der Sorgfalt der Politik entbehren könnten. Der Zwek des Gesellschaftvereins ist, den Genuß der Menschen zu sichern. Wie könnte man nun etwas verachten, das den Genuß vervielfältigt? Laßt uns keine Gothische, Vandalische Staatsumwälzung bewirken, wie unsere innern Feinde uns schon vorwerfen. Laßt uns bedenken, daß die Talente bei den freiesten und glüklichsten Nationen auch die größten und glänzendsten Belohnungen fanden. Der Enthusiasmus der Künste nährt den vaterländischen, und ihre Meisterwerke heiligen das Andenken der Wohlthäter des Vaterlandes. Konnten wir wollen, daß das Genie die Zeiten des Despotismus zurükwünschte? Der Despotismus fesselte, erniedrigte das Genie, und machte es zu einem Werkzeuge der Knechtschaft; er mußte ihm aber geschikt zu schmeicheln, und seine Gunstbezeigungen suchten es oft in der Dunkelheit auf. Die Freiheit wird besser wirken: sie wird dem Genie nur edle Geschäfte übertragen, sie wird es zu seiner vollen Wirkungskraft erheben, sie wird über dasselbe alle ihre Wohlthaten ausschütten, und wird es nicht herabwürdigen, indem sie ihm schmeichelt. (Aus dem Discours sur l'education nationale, p. 22.)

J. F.

Auch sogar in musikalische Gesellschaften sucht der Rebellionsgeist einzudringen, und seine Grundsäze zu verbreiten. Ein ärgerliches Beispiel giebt folgende wahrhafte Darstellung eines am

sten Dezember 1791 in dem Liebhaber Konzert zu Düsseldorf sich ereigneten Vorgangs.

Daß ein Konzert kein Ball, und ein Ball kein Konzert seyn könne, ist jedem zu einleuchtend, als daß man viele Worte darüber verlieren sollte: Nun fiele es aber einigen jungen Leuten aus dem Orchester ein, gleich nach dem Konzert, dessen Ende mit der größten Sehnsucht von ihnen erwartet wurde, wider Willen deren gewählten Direktoren einige Walzer theils zu spielen, theils durch die zum Konzert besoldeten Musikanten spielen zu lassen, sohin das Konzert in einen Ball umzuschaffen, wobei dann auch eigentlich nicht gefehlt gewesen seyn würde, wenn nicht das Tanzen ausser denen bestimmten Tägen und Stunden durch ein höchsthändiges Reskript, und durch einen, in gefolg dessen von einer hiesigen hohen Landesregierung am 20ten August erlassenen, durch das Wochenblatt und sonsten öffentlich verkündeten Befehl verboten gewesen wäre.

Es entstand daher wirklich im Publikum das Gerüchte, daß die hohe Landesregierung das Konzert als einen in Fraudem Legis genommenen Deckmantel des verbotenen Tanzens ansehen, und dasselbige in Gefolg obig erwähnten höchsthändigen Reskripts aus diesem Grunde aufheben würde.

Dieses gab den Anlaß, daß die älteren Mitglieder, welche diese Aufhebung, und folglich die Zerstörung ihres unschuldigen, und erlaubten Vergnügens befürchten mußten, nach vorhero geschehener Zusammentrettung, und reiflicher Ueberlegung, der Hochpreißlichen Landesregierung in Unterthänigkeit vorstellten, an dem Tanzen keinen Antheil zu haben, und ihre Bitte gienge dahin, dieses Tanzen im Konzert-Saal zu untersagen, worauf von Hochdenselben folgender gnädigster Auftrag an den hiesigen Polizei Kommissar (tit.) Herrn Schamberg erlassen wurde.

C. T. C.

Ihrer Churfürstl. Durchlaucht ist den hiesigen Konzert Direktoren und Musikliebhabern unterthänigst angezeigt worden, daß bei vorletz- und letzem Konzert, gleich nach geendigter letzten Simphonie, durch ein paar Schneeranten deutsche Tänze gespielet, hierauf von denen Hausbedienten des Gilles so fort die Stühle und Cannapees auf Seite gebracht, und so noch ein paar Stunden gewalzt worden. Hiesig-Städtischem Polizey Kommissar wird daher gnädigst aufgetragen, den Gilles dieserwegen zu konstituiren, demselben unter Vorbehalt der verwürkten Strafe, dergleichen unter jedesmaliger Strafe von 25 Rthlr. zu verbieten, und das Protokoll in 8 Tagen einzusenden. Düsseldorf den 20ten Dezember 1791.

Aus Ihrer Churfürstl Durchlaucht sonderbarem gnädigsten Befehl
Carl Graf von Nesselrod

Jansen.

Wohlbesagtgerther Polizey Kommissar schickte hierauf dem Gastgebern Gilles ein nach obiger gnädigsten Vorschrift abgefaßtes Dekret, welches in dem Konzertsaal öffentlich angeheftet wurde.

Hiedurch entstand unter denen Tanzlustigen ein heimliches Gemurre, und ein gewisser Here Offizier truge keinen Scheu, sich solcher Ausdrücke zu bedienen, die ich aus Verehrung gegen ein Hohes Geheimraths Dikasterium dahier verschweigen muß, auf Erfodern aber sagen und — beweisen würde.

Die Gährung wuchs, und artete in verschiedene Kabalen aus; die Liebhaber theilten sich in zwei Partheien; zwei der jüngeren Mitglieder, Prokurator Schorn und N. Kölsch veranstalteten eine Zusammenkunft, wozu die ältere Mitglieder nicht eingeladen wurden: hierinn wurden neue Direktoren gewählt, und verschiedene Vorkehrungen getroffen, welche dem Hauptvereinbarungs Plan ganz zuwider waren.

Die ältere Mitglieder waren hiedurch äusserst beleidigt, und wollten sich dieser Afterdirektion nicht untergeben, wodurch also der Flor des Konzerts zum Sinken gebracht, und alles in eine völlige Unordnung gerathen seyn würde. Um diese zum besten deren sämmtlichen Herren Abonnenten schleunig vorzukommen, und das so beliebte Konzert wiederum in seine vorige Pracht herzustellen, wurde von älterer Direktion wegen auch dieser Vorgang der Hohen Landes Regierung unterthänigst vorgestellt, und dieser Vorstellung der gemeinsam unterschriebene Vereinbarungs Plan vom 6ten August dieses Jahrs angelegt, worauf wohlgedachter Herr Polizey Kommissar folgenden gnädigsten Auftrag erhielte.

C. T. C.

Seine Kurfürstl. Durchlaucht lassen dem Städtischen Polizey Kommissär die von Konzert Direktoren eingereichte Beschwerführung mit dem

Auftrag einschließen; den Apotheker-Provisor Kölsch und Prokurator Schorn in ihrer Verantwortung zu vernehmen, dieselbe zur Rukgabe deren weggenommenen Musikstuken mit Strafgeboten anzuweisen, und denenselben ruhiges Betragen bei 25 Rthlr. Straf aufzugeben. Düsseldorf den 16ten Dezember 1791.

Aus Seiner Curfürstl. Durchlaucht sonderbarem gnädigsten Befehl

Carl Graf von Nesselrod

Jansen.

Die Folge hieben liefert folgende in der Wahrheit gegründete, und durch viele Zeugen zu beweisende Geschichte:

Der Hr. Polizey Kommissär bestimmte in gefolg obigen gnädigsten Auftrags zur Vernehmung beider in dem gnädigsten Befehle benannten jüngeren Mitgliederen Kölsch und Schorn am 22ten dieses den Terminum, um 2 Uhren auf hiesigem Rathhauß, woselbst auch beide erschienen, und, wie mir nachhin der Herr Polizey Kommissär versichern ließ, versprochen hätten, sich dem ältern gemeinsam gewählten Direktorio fügen, die Musikalien nach dem Konzert einlieferen, und sich ruhig betragen zu wollen.

Die Schlüsseln des Zimmers so als des Kasten, worinnen die Musikalien aufbewahrt werden, wurden von mehrgedachtem Hrn. Polizey Kommissär mir auch nämlichen Tags den 22ten dieses, Nachmittags wieder zugestellt, so daß anderst nicht denken können, als daß nunmehro die vorherige Ruhe wieder hergestellt wäre.

Etwa nach 5 Uhren gienge ich zum Konzertsaal; ich bestieg das Orchester, wo Apotheker Provisor Kölsch, Prokurator Schorn, N. Saftig, N. Baumgen, und N. Winkelmann der jüngere anwesend waren; ich legte, meinem mir aufgetragenem Amt gemäß, eine starkstimmige Symphonie auf, und auf der Stelle traten obgemelte von dem Orchester ab, rottirten sich beim Eingang des Saals, und wurden von einigen Herren Kavaliers und Offiziers umzingelt; unterdessen hielte ich mich still beim Orchester, also daß ich nicht wissen kann, was unter ihnen abgeredet wurde; Endlich aber stürmte alles herauf aufs Orchester, worunter Hr. Obrist von Leuwenschloß sich besonders auszeichnete, man nahme mit Ungestüm die aufgelegte Symphonie hinweg, schmiße sie auf Seite, und nun war ein allgemeines Händeklatschen, und Trompeter und Pauker wußten über diesen Triumph Touche machen; die Gährung ward allgemein im Saal, ich hielte mich inzwischen ganz ruhig.

Nun kam der Domherr Freiherr von Loe, und redete mich im hitzigen Ton an: „Herr Hofkammerrath Beurd! was wollen sie mit ihrem Musikauflegen? — was soll das bedeuten? — sie „eskiren, daß man ihnen Füße im A.. giebt, „und schmeißt sie zur Thüre hinaus.

Ich widersetzte: „Hr. Baron von Loe! das „wäre sonderbar, womit habe ich Sie dann beleidigt? — oder: welchen habe ich dann daher „beleidiget? — Ich thate bei Auflegung der „Symphonie meine Schuldigkeit, und verwalte „mein Amt, wozu ich gemeinsam gewählt wor„den, ich kann nicht finden, daß dadurch jemand „beleidiget seyn könne.

Nun gieng ich auf Seite, und stellte mich neben mehreren Hrn. Abbonnirten ans Fenster. In dieser Zeit trate der kommandirende Herr General Freiherr von Winkelhausen in den Saal, welcher von denen Herren Offiziers bekomplimentirt und in das Vorzimmer zu W. begleitet wurde.

Bald darnach wurde ich nun an vorgedachter Stelle von einer Menge in den Saal wieder herein kommenden Herren Offiziers umzingelt. Herr Obrist von Leuwenschloß stellte sich herbei à la Tête, und thate das Wort, warf mir mein Abonnementsgeld in den Huth, und sagte im gebieterischen Ton: „Hr. Hofkammerrath Beurd! sie haben uns zweimal in unserm Plaisir gestört; hier ist ihr Einlagegeld, „und nun machen sie sich zum Saal hinaus, lassen „sie es sich nicht zweimal sagen, sonst werd ich mit „allen diesen Hrn. sie zum Saal hinauswerfen, „wobei Hr. Hauptmann Reckum einige Schelb„wörte darunter laufen ließ.

Ich replicirte dem Hrn. Obrist. von Leuwenschloß, daß dasjenige, was er mir vorwürfe, nicht in der Wahrheit bestünde, sondern im Gegentheil suchte ich Ruhe zu befördern, und das Konzert wieder in seinen vorigen Glanz zu bringen; Er wär wahrlich in Irrthum, jedoch dachte ich mich solcher Prostitution nicht auszusetzen, sondern wollte den Saal gleich räumen. Ich bate zwei neben mir stehende Herren, daß sie mich zum Ausgang begleiten möchten, damit mir keine Unbild geschehe, welches beide thaten, und so nach hab ich den Saal verlassen.

Kaum war ich fort, so widerfuhe das näm-

liche Schiksal dem Hrn Steuer Registratorn Custoden, dessen Geschichte, weil sie sich in meiner Abwesenheit zutruge, von ihm selbst aufgesezt, hierunter folget, und nun überlasse ich einem jeden rechtschaffenen Manne vom größten bis zum niedrigsten Stande zu erwegen, ob man, gegen eine Hohe Regierungs Verordnung, zu dergleichen Austritten, und dabei mir angethanen öffentlichen Beleidigungen, und anbedrohten Gewaltthätigkeiten befugt gewesen seye. Düsseldorf den 23 Dezember 1791.

Hermann Joseph Beuth,
Hr. Kurfürstl. Durchl. zu Pfalz Gül. und Berg. Hofkammerrath, und Steuer Rechnungs Kommissar, Vorsteher des Kurfürstl. Botanischen Gartens zu Düsseldorf, und der daselbstigen Akademie der schönen Künste Ehren Mitglied, der Gesellschaft Naturforschender Freunde zu Berlin Mitglied.

FACTI SPECIES.

Gestern Abend, nämlich den 22 Dez. um 8 Uhr saß ich ganz ruhig am Ende des Gillesschen Konzertsaals auf einem Stuhl, als auf einmal der Hr. Obeistl von Krunenschloß in Gesellschaft verschiedener Herren Kavaliers Staab- und anderer Offiziers, ungefär 25 an der Zahl, meinen Stuhl umringten. Ich sah verwunderungsvoll auf, und gedachter Hr. Obristl. von Krunenschloß warf mir in meinen aufm Schoos liegenden Huth ein Papier, und sagte: „Herr! hier ist ihr Abonne-„mentsgeld zurük, und sie treten ab.“ Ich widerfezte: ob ich die Ursache: warum? — nicht wissen dörfte? — und es hiesse ich müste abtretten, das wäre genug. Dieses leztere wurde von einigen andern, die mich umringt hatten, wiederholt. Ich sah — und sagte: daß sich gegen so viele Gewalt nichts ausrichten lassen würde, stekte also das Papier in meine Tasche, und gieng ohne ein einziges beleidigendes Wort zu sagen fort.
Düsseldorf, den 23ten Dezember 1791.

J. W. Custodis,
Gül. und Berg. Steuer und Finanz Registrator.

Anzeige.

Die allgemeine Verehrung, in welcher der ehemalige Churfürstl. Sächsische Oberkapellmeister Hasse, bei seinen Lebzeiten stand, macht die Mühe, von seinen Verdiensten viel zu sagen, überflüssig. Sein Andenken auf gewisse Weise zu erneuren, und bei der Nachwelt zu erhalten suchen, dürfte dennoch kein tadelhaftes Unternehmen seyn. Und welch Monument wäre seiner würdiger und allen Musikliebhabern interessanter, als ein solches, worinn sein Geist immerfort leben, und uns, durch seine erhabenen und rührenden Gesänge noch ferner zu den edelsten und süssesten Gefühlen hinreissen wird.

Welchen heilsamen Gebrauch wir von seinen Kompositionen in unsern Kirchen machen können, nachdem sie durch Unterlegung deutscher geistlicher Parodien, dazu anwendbar gemacht worden sind, und wir sehr sie dem nicht genug zu empfehlenden Partiturenlesen zu statten kommen, ist in der kleinen gedrukten Schrift: Beiträge zu wahrer Kirchenmusik, und in der Vorrede zu den Meisterstüken des italienischen Gesanges, ausführlich dargelegt worden. Nun, da ich im Begrif bin, ein starkes Werk von Arien, Duetten und Chören, unter dem Titel:

Denkmal des ehemaligen Königl. Pohln. und Kurfürstl. Sächsischen Oberkapellmeisters Johann Adolph Hasse — auf Kosten seiner Verehrer —

binnen hier und der Ostermesse 1792 druken zu lassen, wende ich mich an alle Kenner und Freunde der Musik, sie um ihren Beitrag und um Unterzeichnung ihres geehrten Namens gehorsamst zu bitten. Der Subscriptionspreis ist 3 Rthlr. in Louisd'or zu 5 Rthlr. der nachherige Kaufpreis 4 1/3 Rthlr. Die Bezahlung geschiehet kurz vor Ablieferung des Werks in der Ostermesse dieses Jahres mit Einsendung der subscribirten Namen, die dem Werke zu einem auch für sie bleibenden Denkmal vorgedrukt werden.

Wegen der Unterzeichnung und fernern Besorgung kann man sich an nachstehende Herren und Freunde wenden: In Berlin an Hrn Buchhändler Spener, und Hrn Musikdir. Lehmann; in Braunschweig an die Schulbuchhandlung, in Breslau an Hrn Buchhändl. Löwe; in Dresden an Hrn Buchhändler Hilscher; in Erfurth an Hrn. Buchhändler Kaiser; in Frankfurth am Main an Hrn Kunsthändler Fleischer jun.; in Speier an Hrn. Rath Bossler; in Züllichau an Hrn. Buchhändler Frommann.

Johann Adam Hiller,
H. C. Kapellmeister, Kantor und Musikdir. in Leipzig.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 8ten Febr. 1792.

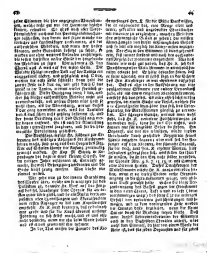
Rezension.

Berlin im Verlag des Autors: Vierstimmige alte und neue Choralgesänge, mit Provinzialabweichungen, von Johann Christoph Kühnau, Kantor und Musikdirektor, wie auch Lehrer bei der Königl. Realschule zu Berlin 1786. 230 S. 4.

Ebendas. Vierstimmige alte und neue Choralgesänge; herausgegeben von J. C. Kühnau, Kantor und Musikdir. bei der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin, zweiter Theil, 1790. 274 S. (6 Rthle. für beide Theile.)

Ebendas. Choralvorspiele für die Orgel und das Klavier. Gesammelt und herausgegeben von J. C. Kühnau, Kantor und Musikdirektor. Ohne Jahrzahl 64 S. 4. (1 Rthlr.)

Ein ganz allgemein brauchbares Choralbuch ist schon seit langer Zeit das Bedürfnis vieler Kirchen gewesen. Diejenigen Organisten, welche hinlängliche harmonische Kenntnisse besassen, verfertigten sich die Stimmen zu den Kirchengesängen selber, und es ist nicht zu zweifeln, daß es darunter manche gute und vortrefliche gegeben haben möge, indessen sind sie nicht weiter bekannt geworden, und das Publikum hat dann diesen Mangel am meisten entgelten, und sich mit fehlerhaften unharmonischen Kirchenliedern behelfen müssen. Der sel. Sebastian Bach machte sich ein Choralbuch für seinen eigenen Gebrauch, welches sein Sohn C. P. E. Bach nach dessen Tode druken ließ, und das für Kenner der Harmonie einen großen Werth hat. Da aber nur wenige Organisten im Stande sind, von diesen herrlichen Choräln öffentlichen Gebrauch zu machen: so hat es immer geheissen: sie wären zu gelehrt, die Gemeinden könnten sie nicht mitsingen — und kurz, die Gemeinden wurden vorgeschoben, um die Untüchtigkeit der Organisten zu deken. Wir sind nun aus mannichfaltigen Erfahrungen überzeugt, daß die gelehrte Bearbeitung der Bachischen Choräle mit dem andächtigen Gebrauch derselben wohl bestehen könne, wenn sie nur gut gespielt werden. Da aber die Organisten daran Schuld sind, wenn dieser Zwek nicht erreicht wird: so stimmen auch wir in die Meinung des Hrn. Kühnau mit ein; daß ein neues Choralbuch, nach richtigen Regeln der Harmonie bearbeitet, und für den Gebrauch aller Organisten und Klavierinstrumente so leicht als möglich eingerichtet, durchaus nothwendig sey. Hr. K. klagt in der Vorrede über die Entstellung der Kirchenmelodien, und führt Beispiele an, wo die Diskantmelodie bald in eine Baß- bald in eine Tenormelodie verwandelt ist. Es kömmt hier, unserer Meinung nach, darauf an, ob diese Abweichungen von der authentischen Melodie, aus blosser Veränderungssucht, oder nicht vielmehr aus Bedürfnis einzelner Stimmen entstanden sind? Wie soll es, z. E. eine Baßstimme anfangen, einen Choral im Einklange mit zu singen, dessen Melodie über den Umfang dieser Stimme hinausgeht? — sie muß entweder da aufhören (und das stört die Andacht) oder sie nimmt an die Stelle der ihr unerreichbaren Töne, tiefere, die zu den höhern klingen, und so sind wohl die meisten Abweichungen von der Art entstanden. Es folgt zugleich hieraus, daß ein guter Choral von allen verschiedenen Stimmen des Alters und der Geschlechter müsse können im Einklange gesungen werden, da aber viele unserer Kirchengesänge diesen Umfang überschreiten, so läßt sich zur Abhebung solcher Mängel nichts hoffen, es müßten denn die Melodien geändert werden. Doch ist der Schade nicht groß, wenn in einer Versammlung von mehreren hundert Personen, sich ein-



zelne Stimmen die hier angezeigten Abweichungen, welche recht gut mit der Harmonie bestehn können, erlauben. So ist es nach aller Wahrscheinlichkeit auch mit den Provinzialabweichungen beschaffen, von denen uns sogar manche natürlicher und kunstmäßiger vorkommen, als die authentischen Melodien, und wenn wir hoffen könnten, unser Gutachten befolgt zu sehen, so würden wir ohne weiteres Bedenken vorschlagen, die besten derselben an die Stelle der hergebrachten Melodien zu setzen. Man nehme z. B. den Choral aus A moll auf der ersten Seite. Die Melodie schlägt im ersten Takt auf der Tonica ein einzigesmal nieder, und geht gleich nach C dur, worinn die erste Zeile schließt: dann hebt die zweite Zeile in F dur an, und geht durch C dur zurück in die Tonica, worinn wieder förmlich geschlossen ist. Dieser Durchgang durch F dur, welcher sich bey der authentischen Melodie nicht gut vermeiden läßt, will unsern Ohren nicht halb so wohl thun, als die Abweichung, worinn dieses F dur ganz vermieden wird, weil die Tonleiter von A moll schon nicht gehörig bestimmt ist, und der harte Dreiklang von F das Gefühl noch weiter davon entfernt. So ist auch die Abweichung in dem 15ten Choral sangbarer, und für die harmonische Bearbeitung geschickter.

Die Vorschläge, welche Hr. Kühnau zur Erleernung des richtigen Absingens der Kirchenmelodien macht, sind ganz aus dem Herzen des Rez. Nur auf Schulen könnte der Anfang zweckmäßig gemacht werden. Hr. Kap. M. Schulz in Kopenhagen hat dazu in einer kleinen Schrift, die im vorigen Jahre erschienen ist, Entwürfe gemacht, die wohl Beherzigung verdienten und die Sache leicht genug machen. Man dürfte nur einmal wollen.

Wir gehn nun zu der innern Einrichtung des Werkes über, welche um so wichtiger für das Publikum ist, da unser Hr. Verf. auf das Zeugniß des sel. Kirnberger seine Chorale für die besten in der Welt giebt, und sie als Muster der Kompositen allen Choralsängern und Choralspielern vom ersten Anfänger an bis zum Kapellmeister empfiehlt. Hr. K. wird begreifen, daß er dadurch eine große und für die Kunst überaus wichtige Forderung an sich selbst macht, und es uns also nicht verübeln, wenn wir ihn beim Worte halten und es etwas genau mit ihm nehmen.

In der That müssen die Freunde des Kirchengesanges Hrn. K. für die Mühe Dank wissen, die er angewendet hat, eine Menge alter und neuer, gedruckter und ungedruckter Choralbücher mit einander zu vergleichen, manchen Melodien ihre ursprüngliche Gestalt zu geben; die meisten Abweichungen von dieser ursprünglichen Gestalt und so viel als möglich die Komponisten anzuzeigen. Der Satz in den Stimmen ist durchgehends rein, fast immer fließend und nach den vorgeschriebenen Regeln der Harmonie eingerichtet. Nur das können wir nicht gut heißen, daß Hr. K. sich das Durchkreuzen der Mittelstimmen in manchen Choralen erlaubt hat. Er hätte bedenken sollen, daß er seine Chorale, wie er selbst sagt, in der Schule des Hrn. Kirnberger in vier Systemen aufgesetzt hat. Daß es aber in der Ausführung mit vier verschiedenen Stimmen eine andere Bewandniß habe, als mit einem einzelnen Klavierinstrument, versteht sich von selbst. Es wäre also höchst nöthig gewesen, bei einem Buche wie dieses, welches für die Choralspieler brauchbar seyn soll, das Ueberschreiten der Mittelstimmen gänzlich zu vermeiden. Die schrägen Striche, woraus man wohl sieht, daß Hr. K. verbotene Fortschreitungen zu vermeiden weiß, thun für das Ohr nichts, und können nur für ungeübte Seher da stehen. Ein Organist, wie wir ihn wünschen, würde diesem Uebelstande durch geschicktes Registriren seines Werks entgehen können; aber was soll der Anfänger auf dem Klaviere, der schwache Organist, für die doch, laut Hrn. K. eigenen Worten, hier besonders gesorgt seyn soll, was sollen die thun? sie müssen, da sie den Satz nicht selber verstehen, die Chorale Nro. 3. 6. 7. 15. 25. u. mit Quinten oder Oktaven spielen. Dieses Durchkreuzen der Mittelstimmen würde Hr. K. ganz vermieden haben, wenn er an diesen Stellen mehr Gegenbewegung in die Extremstimmen gelegt, und schönere Bässe gewählt hätte. Schon die bloße Terzenbewegung des Basses gegen die Oberstimme in dem 6ten Choral, Takt 9 und 10 läßt (beim vierstimmigen Satz) das feine Ohr ein widriges Gefühl von verbotenen Fortschreitungen muthmaßen, und in dem vorliegenden Falle werden die Quinten desto deutlicher, wenn die kleine Quinte durch die Bindung liegen bleibt. Daß man dieses Uebereinandertreten der Stimmen auch in den Bachischen Choralen antrifft, wäre wohl kein Einwurf, da hier von einem Werke die Rede ist, das für jeden Organisten und für jedes

Instrument brauchbar seyn soll. Der sel. Bach hat seine Choräle für vier Singstimmen in vier Systemen aufgesetzt, und er wird sich bei deren Ausführung auf der Orgel wohl gehütet haben, in Fehler zu verfallen, die man aus seinen Werken am besten vermeiden lernen kann. Rez. weiß auch selbst aus dem Munde des verstorbenen Kirnberger, der ein eifriger, aber gründlicher Vertheidiger der Bachischen Grundsäze war, daß er die Bachischen Chorale nicht allgemein anwendbar fand, weil sie nicht auf allen Instrumenten ohne Fehler zu spielen sind, übrigens aber das Studium derselben allen angehenden Harmonisten mit großer Wärme anempfahl. Hr. K. hat vielleicht aus eigenem heimlichen Gefühl eines Widerspruchs, diesem Einwurf im voraus zu begegnen gesucht, indem er S. 125 in der Note eine Stelle aus Kirnbergers Kunst des reinen Sazes anführt, welche das Durchkreuzen der Mittelstimmen erlaube. Hätte er aber weiter gelesen, so würde er auf der 156ten Seite desselben Buches gefunden haben, daß diejenigen Quinten und Oktaven, die bei Instrumenten oder Singstimmen, durch Ueberschreiten vermieden werden, auf Orgeln, Flügeln und Klavieren, auf diese Art nicht vorkommen können, weil man da das Ueberspringen der Stimmen nicht merket.

In dem zweiten Theile hat Hr. K. diejenigen Choräle nachgeliefert, die nur noch selten und in den Kirchen einzelner Provinzialstädte gesungen werden, und denselben eine Sammlung neu komponierter Lieder von C. P. E. Bach, Quantz, Kühnau, Gattermann, Harsow, Doles, Hiller, Levit, Rex, Kolbe, Baletz und Rötscher beigefügt. Man sieht aus den leztern, daß es mit der Komposition der Kirchengesänge eine eigene Bewandniß habe, und daß allerdings mehr dazu gehöre, als das bloße Fortschreiten aus einer Harmonie in die andere. Der Kirchengesang hat an sich so viel Großes, Erhebendes, daß man ihn mit Recht als das eigentliche Vorbereitungsmittel zum Ernst und zur Erhebung des Herzens über alles Sinnliche ansehen kann. Rez. glaubt sogar bemerkt zu haben, daß seltener der Sinn der Worte als der bloße Ton, das bloß Melodische diese allgemeine Begeisterung bewirken. Es ist daher eine unumgängliche Pflicht des Komponisten, auf die Schönheit der Melodie und ihr Verhältniß zur Harmonie den größten Fleiß zu wenden, so wie es sich von selbst versteht, daß der natürliche

Umfang derselben den höchsten Grad der Faßlichkeit haben müsse, um von allen Stimmen der Gemeinde ohne große Anstrengung gesungen werden zu können. Nach diesen Grundsäzen scheint besonders der azale Choral eingerichtet zu seyn; Sein Umfang ist in einer Oktave von c bis c eingeschlossen, das Fortschreiten der Intervalle steigt von einem Ton zum andern niemals über eine Quarte, und fällt nicht unter eine Quinte; die Vorhalte in der Melodie, welche von der Gemeinde immer falsch intonirt werden, sind vermieden, die Tonart wird in den ersten zwei Takten genau gefühlt; die Melodie hat Faßlichkeit, Würde, Mannigfaltigkeit, und schließt nur am Ende ziemlich in der Tonika.

So sind ferner die Melodien Nro. 324. von Rötscher, Nro. 12. von Kühnau, 213. von Bach (das ein wahres Meisterstük ist) Nro. 162 von Levit, 67 von Gattermann und 63 von Harsow, der angegebenen Idee gemäß. Die beiden leztern sind über ebendenselben Text, besonders gut erfunden, obgleich, nach unserer Empfindung, Hr. Harsow die Tonart besser getroffen hat.

Daß Hr. K. die Mittelstimmen mit Punkten angedeutet hat, will uns nicht recht gefallen, weil wir keine nüzliche Absicht daran wahrnehmen können: aber daß die Choräle durchgehends so ausführlich und richtig beziffert, so frei von Drukfehlern und Nachläßigkeiten, und auf so schönem Papier abgedrukt sind, ist eine Empfehlung, die dieses Werk vor allen seines gleichen und auch vor dem Bachischen voraus hat. Die von uns angezeigte kleine Mängel sind übelgend, in Absicht auf das Ganze, von der Beschaffenheit, daß wir derselben ungeachtet, Hrn. K. Choralbuch allgemein empfehlen können und wir wünschen herzlich, daß er durch den häufigen Abgang desselben ermuntert werden möge, recht bald eine zweite, von diesen Mängeln gereinigte Auflage zu liefern.

Nro. 3. kann als ein Anhang oder auch wohl als ein dritter Theil des Choralbuchs angesehen werden, der aus Vorspielen und figurirten Choralen, besteht, die besonders den Vortheil der Leichtigkeit für schwache Organisten haben. Das erste Vorspiel, auf die Melodie: Wer nur den lieben Gott läßt ic. steht mit dem Namen unsers Verf. überschrieben, ist aber eigentlich von Kirnberger, und in der ersten Sammlung seiner i. J. 1766 in Berlin bei Birnstiel gedrukten Klavier-

dbungen, S. 26 (zwar etwas verändert) zu finden.

Die Numern 12, 32 und 33 sind mit diesem Aufwande von Kunst, aber ohne Glük, gearbeitet; Nr. 9 ist aus den Bachschen Oden hier abgedrukt und die Quelle angezeigt. Die übrigen Numern, worunter die meisten von Hrn Hoforganist Schale sind, haben einen leichten fliessenden Gesang und eine gewisse bestimmte Manier, in der sie alle geschrieben zu seyn scheinen, dabei aber eine so angenehme Simplizität, daß wir sie wohl an die Stelle so mancher unharmonischen und Kunstwidrigen Extemporationen unserer Organisten wünschten.

Anekdote.

Der vorige König von Preussen Friedrich II. pflegte oft Leuten, die er gern hatte, andere Namen zu geben, so gab er dem Sänger Hubir den Namen Porporino, dem Sänger Petracchi den Namen Paolino u. a. m. Als er 1775 Hrn. Reichardt als seinen Kapellmeister engagirte, sagte er in einer scherzhaften Unterredung zu ihm: Reichardt! das ist ein verzweifelt deutscher Name! Seh' er nur, wenn er auch wie 'n Engel komponirt, so werden die Narren doch nicht glauben, daß was dran ist, wenn er nicht einen italiänischen Namen hat: er kann sich ja Ricardini oder Riccardini nennen. Hr. Reichardt, der zum Wohlgefallen des Königs immer sehr frei zu ihm sprach, erwiderte aber auf der Stelle: Ew. Majestät! ich bin Stolz darauf ein Preusse zu seyn, und möchte meinen deutschen Namen nicht gerne italiänisiren. Nun, nun, erwiderte der König, mit abgewandtem lächelnden Gesichte: das hat auch eben keine Eil. Und so blieb es.

Anzeige.

Der Hr. Musikdirektor Schwenke in Hamburg kündigte den 9ten Nov. 1789 drei Klaviersonaten auf Pränumeration an, deren Verfertigung und Herausgabe aber durch seine häufigen Amtsarbeiten, die ihm mit Recht so vielen Ruhm erworben haben, und durch seine anderweitige Lage bis hieher verzögert wurde. Jezt sind diese drei Sonaten mit einer begleitenden Violine fertig, und im Manuscript einem Freunde des Hrn Schwenke gegeben, der den Stich und die Herausgabe baldigst und aufs beste besorgen wird. Unterschriebene Musikhandlung, welche die Kommission dieser Sonaten vom Herausgeber erhalten, kündigt sie also hiedurch dem musikalischen Publiko zu 3 Mrk. hamburger Cour. oder 1 Thlr. 4. Gr. in Golde Pränumeration an. Stich und Violinstimme vermehren den Kostenaufwand, und machen daher diesen erhöhten Preis nothwendig, der in der vorigen Ankündigung nur zu 2 Mrk 8 S. oder 22 Gr in Golde angesezt war. Alle Buchhandlungen werden ersucht, in Rüksicht der gewöhnlichen Vortheile Pränumeration anzunehmen. Wer sonst auf 9 Exemplare pränumerirt, erhält das 10te frei. Bis Ausgangs Jan. 1792 bleibt der Pränumerationstermin offen, und bis dahin können Namen und Gelder von Auswärtigen postfrei an unterschriebene Musikhandlung in Berlin gesandt werden. In Hamburg kann man sich an den Herrn Musikdirektor Schwenke selbst und an den Hrn. Rathsmusikus Schwenke wenden. Der nachherige Ladenpreis wird zu 4 Mrk. 8 S. oder 1 Thlr. 22 Gr. angesezt.

Berlin, den 24ten Nov. 1791.

Die neue Berlinische Musikhandlung
auf der Jägerstraße.

Kunstanzeige.

Musikalischer Blumenstrauß zum neuen Jahr. Berlin, im Verlage der neuen Musikhandlung. Unter diesem Titel findet man eine Sammlung von Liedern, die sich sowohl durch ihren Text, als durch ihre Komposition auszeichnen. Die Dichter sind: Göthe, Gleim, Gotter, Kosegarten, von Salis, Matthisson, Hölty, Voß rc. und die Komponisten: Gluck, Reichardt, Schulz, Kunzen, Zelter, Adelheid Eichner, Rust, Spazier und Seidel. Alle Kompositionen sind ausgewählt, und es ist keine darunter, die nicht in irgend einer Rüksicht vorzüglich schön wäre. Liebhabern der Musik muß also diese, auch durch ihr Aeusseres, reizende Sammlung willkommen seyn: und gewiß wird sie viel zur Beförderung des gesellschaftlichen Vergnügens beitragen, zumal da die meisten Melodien sehr faßlich sind. Ist in der Boßischen Musikhandlung zu Spener für 1 fl. 30kr. zu haben.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 15ten Febr. 1792.

Catalogue raisonné.

Cäcilia, von Johann Friedrich Reichardt. Erstes Stük. Berlin im Verlage des Autors. S. 36. in Fol.

In dem kurzen Vorbericht giebt der würdige Hr. Verf. eine kurze Uebersicht über den Plan und Innhalt dieses Werks, das in vier auf einander folgenden Heften beendiget, und zugleich eine Vorbereitung zu einem andern musikalischen Werk seyn solle, worinn Hr. Reichardt sein Publikum in eine ältere Periode der Kunst wieder zurükführen, und dasselbe mit den Meisterwerken eines Palestrina, Asola, Allegri, Bai, Carissimi, Marcello, Leo, Feo, Vinci, Durante u. a. bekannt machen wird. Gewiß ein vortreflicher Plan der den Bedürfnissen unsers jezigen Zeitalters so angemessen ist, daß seine Ausführung jedem Verehrer der Kunst angenehm seyn muß.

Das angezeigte Stük hat zwo Abtheilungen. Die erste enthält sechszehn Lieder, die nicht nur von einer einzelnen; sondern auch von mehreren Stimmen, auch als Chor können gesungen werden: die andere Abtheilung liefert Auszüge aus gehörigen Kirchenstüken. Auch in dieser Sammlung nimmt man den denkenden und richtigfühlenden Tonsezer gewahr, der durch melodischen Gesang, und einfache Harmonie, durch schönen Rhythmus und meisterhafte Modulationen das Herz eines jeden Freundes der Harmonie bezaubert. Ungeachtet es sehr schwer ist, den vorzüglicheren Werth dieser Oden zu bestimmen, indem jede ihre eigene Schönheiten hat: so müssen wir doch bekennen, daß Stolbergs feierlicher Wechselgesang S. 8. der bei aller Simplizität und Kürze so viel pathetisches hat, die Pilgerschaft dieses Lebens, in welcher die Behandlung des Basses so sprechend, und die Verwechslung der weichen Tonart mit der harten in den beeden lezten Strophen so passend ist, und Wanderers Nachtlied von Göthe nach unserm Gefühl uns vorzüglich gefielen. Das erste Stük in der zwoten Abtheilung ist der erste Chor aus dem 65sten Psalm nach Mendelsohns Uebersezung im 4/4 Takt, auf welchen ein anderer Chor in lebhafter Bewegung im 3/4 Takt folgt. Hierauf theilt uns Herr Reichardt die Ouverture aus Metastasio's Passionsoratorium mit dem damit verbundenen Rezitativ und Adagio, und dann aus ebendemselben die schöne Arie Vorrei dirti il mio dolore mit. Auf diese folgt die Ouverture aus der Trauerkantate auf den Tod Friedrichs II. So schön und karakteristisch sie auch ist: so zweifeln wir doch, ob sie den verwöhnten Geschmak unserer heutigen Klavierspieler befriedigen werde. Endlich schließt Hr. Reichardt dieses Heft mit einem Trauergesang aus einem alten Rabbinen, der in der That herzerschütternd ist. Wir theilen in unsern Notenbl. aus diesem Werke zur Probe die Ouvert. aus Metastasio's Passionsoratorium samt Rezit. und Adagio mit, und sehnen uns mit Verlangen nach seiner Fortsezung.

Bibliothek der Grazien, eine Monatsschrift für Liebhaberinnen des Gesangs und Klaviers. Erster Jahrgang, Speier 1789. in qu. Fol. Zweiter Jahrgang, ebendas. 1790. Dritter Jahrgang, ebend. 1791.

Ungeachtet man schon mehrere Sammlungen von dieser Art für den Gesang und das Klavier hat: so zeichnet sich doch die angezeigte Bibliothek der Grazien, deren Innhalt bisher in der musikal. Korrespondenz ist angezeigt worden, sowol durch die gute und geschmakvolle Auswahl der Tonstüke, als durch das satte und vollstimmige Arragement für das Klavier vor andern dergleichen Samm-

lungen sehr vortheilhaft aus. Die beyden ersten Jahrgänge enthalten größtentheils Auszüge aus deutschen und italienischen Operetten, und den lezten suchte man noch durch eine deutsche Parodie noch einen größeren Vorzug und allgemeinere Brauchbarkeit zu geben. Außer den Arien sind auch Opern, Ouverturen und andere Klavierstüke in dieselbe aufgenommen worden, unter welchen die im Junius und September des ersten Jahrgangs enthaltene Klaviersonaten von Hrn Rosetti gewiß jedem Freunde der Tonkunst sehr willkommen seyn werden. Sie sind mit einer Violinbegleitung versehen, brillant im Stil, und voll schöner Gedanken. Auch im zweiten Jahrgange findet sich eine Klaviersonate von dem erwähnten Tonsezer, welche demselben zur großen Zierde gereichet, so wie die reizende Variationen von Hrn Dussek im Monatsstük Mai, welcher zugleich einen leichten Klavierauszug der schönen Arie von Dittersdorf: Ja du hast den Sieg gesieget, enthält. Der dritte Jahrgang, mit welchem dieses schäzbare periodische Werk zugleich beschloßen wurde, verdient in jeder Rüksicht den beeden vorhergehenden vorgezogen zu werden. Er enthält weniger occupirte Operngesänge, als jene, aber um so mehrere eigene und neue Kompositionen von Hrn Christmann, Knecht, Brandl, Dussek u. a. m. Unter denselben bemerken wir vorzüglich die Stimme aus Olympia Hallade mit abwechselnden Rezitativen und Arien: sie ist in einem sehr feierlichen Stil geschrieben, und macht das erste Monatsstük aus. Unter den übrigen Singstüken sind die Gesange aus Oberon, von Hrn Knecht in Musik gesezt, und die Mädchenschule von Hrn Brandl wahre Meisterstüke, und haben vorzüglich die Eigenschaft einer reinen Harmonie und der höchsten Wahrheit in der Empfindung. Unter den Handstüken empfehlen sich vorzüglich die Variationen der Mad. Auernhammer, die Sonate von Hrn. Sleckel, die Veränderungen aber das italienische Duett Nell cor più non mi sento, Dusseks Variationen, und die schöne Klaviersonate vom Neubaur.

Horazens Dichtkunst, nach Ramlers Uebersizung mit Anmerkungen für Tonsezer und Tonkünstler, von J. A. Weber.

Fortsezung.

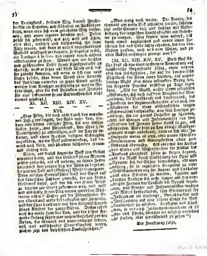
X.

— — „Wenn du es wagst, eine neue Geschichte auf die Bühne zu bringen, und selber einen Charakter zu erschaffen: so sey er am Ende so, wie du ihn am Anfange zeigtest; er verläugne sich nie. Es ist schwer, eigenthümliche Züge Dingen zu geben, die blos etwas allgemeines haben: besser ist es, eine Handlung aus der Iliade aufs Theater zu bringen, als unbekannte und nie gesagte Sachen zuerst anzuführen.

Freilich ist dis eine Materie, die der Welt bereits zugehört: sie wird aber dein eigen, wenn du dich weder an den bekannten Plan der Fabel bindest, noch auch als ein getreuer Dolmetscher jeden Zug ausdrükst; damit du nicht mit deiner Nachahmung in eine Enge gerathest, woraus du nicht ohne Schande dich herausziehen konnst, und worinn du dich nicht, ohne Verlezung der Regeln, weiter wagen darfst.

(Wenn du es wagst ꝛc. ꝛc. wagen darfst. In musikalischkritischer Rüksicht gehen diese Horazischen Worte vorzüglich die den ältern Tonsezern gänzlich unbekannt gewesen, und von manchen neuern nicht ohne guten Erfolg kultivirte charakteristische Tonsezkunst und Exekution an. Der einmal zum Sujett gewählte Charakter muß sich vom Anfang bis zu Ende soutenirren. Der Tedeume in Haydns bekannter Sinfonie muß zerstreut seyn im Final, wie im Anfangsstüke und den Mittelstüken. Die sogenannten Tonstüke al mezzo carattere sind nur scheinbare, nicht aber wirkliche Ausnahmen von dieser Regel, vorausgesezt, daß dieser mezzo carattere, der einmal nach der Absicht des Dichters und Sezers zugleich, oder des leztern allein, bei dem Tonstüke zum Grunde gelegt ist, sich gehörig von Anfang bis zu Ende behauptet.

Auch in der Tonsezkunst ist es schwer, einem Dinge, welches blos etwas allgemeines an sich hat, eigenthümliche Züge zu geben, und daher leger und bequemer sich in der Bearbeitung eines musikalischen Stoffes an das übliche und bekannte zu halten, als mit neuen und unbekannten Dingen vor das Pult zu treten. Könnte nichts diese Wahrheit beweisen, so würde sie die große Zahl von Nachahmern unter den Tonsezern, und die Seltenheit von solchen, die durch Originalität sich, wie ein Hayden, Dittersdorf, Knecht oder Franz Neubauer auszeichnen, beweisen können. Es gehört übrigens nicht allein große Kenntniß



der Tonsezkunst, sondern Wiz, Laune, Fruchtbarkeit im Erfinden, und Kühnheit im Ausführen dazu, wenn man sich vom gebahnten Weg entfernen, und einen eigenen betreten will. Daher prüfe sich jeder wohl, wie gut, weil und sicher, oder übel, unsicher und beschwerlich ihn seine Füße tragen, und kann er nichts neuerfundenes Beifalls würdiges produziren, so begnüge er sich, ein Tonsezer à la suite von irgend einem andern akkreditirten zu seyn. Wenn's ihm um leichten und geschwinden Debit seiner Kunstprodukte zu thun ist, wird er sogar auf diese Weise noch besser zurecht kommen, als wenn er sich eine neue Bahn bräche, über deren Werth oder Unwerth das Publikum entweder in einen Streit geräth, welcher dem Tonsezer nachtheilig zu werden Gefahr läuft, oder die das Publikum aus Vorliebe für eine bekanntere seiner Aufmerksamkeit nicht einmal würdigt.)

XI. XII. XIII. XIV. XV.

— — — — — — —

XVI.

„Eine Flöte, die noch nicht durch den metallenen Ansaz verlängert, der Tuba nahe kam, sondern eine dünne einfache Flöte, die nur wenige Löcher hatte, war hinreichend, den Chor (im Trauerspiele) zu unterstüzen, und im Ton zu erhalten, und einen sparsam besezten Schauplaz anzufüllen, wo ein Volk zusammenkam, das damals noch klein, und überdem bescheiden fromm und züchtig war.

Allein, als dieses siegreiche Volk sein Gebiet erweitert hatte, und den Umkreis seiner Mauern größer gemacht, als es anfieng, an seinen Festen ungestraft den ganzen Tag mit Wein zu begehen; da wurden Takt und (Gesang) Weise verwegener. Denn welchen Eindruck hätte sonst das Spiel auf den bäurischen Zuhörer gemacht, der gar keinen Geschmak besaß, und der sich von seiner Arbeit zu erholen zur Stadt gekommen war, und wild und unbändig seinen Plaz mitten unter den Rechtlichen nahm? Daher gab der Flötenspieler seiner alten Kunst mehr Lebhaftigkeit und Verwandlung, und der Chor durchirrte mit dem flatzen Schweife seines Kleides die ganze Bühne. Daher erhob auch die ernste Lyra den Ton, und der höher fliegende Gesang führte eine ungewöhnliche Sprache; Reden, die ehemals voll gemeinnüziger Lehren, voll weit aussehender Staatsklugheit waren, glichen jezt den delphischen Orakelsprüchen."

„Man gieng noch weiter. Die Poeten, die ehemals um einen Bok gestritten hatten, führten jezt nakte Satiren auf, und suchten mit Beibehaltung der tragischen Ernsthaftigkeit ein Gelächter zu erregen. Wie konnte man anders, als durch etwas anzügliches und neues einen Zuschauer bis ans Ende ruhig erhalten, der von den Opfern herkam, noch voll vom Weine, und zu allen Ausschweifungen geneigt war?"

(XI. XII. XIII. XIV. XV. Diese fünf Absäze fand ich nur einer entfernten Anwendung auf musikalische Gegenstände fähig, eher nähern aber den sechszehnten, der auf die dramatische Dichtkunst der Alten einen direkten, auf unsere heutige Musik aber einen indirekten Bezug hat, wie folgende Parodie desselben zu Tage legen kann. „Als die Musik, ausser ihrem religiösen „Gebrauche, sich noch auf dem Tanzsaal der Vor„nehmen, die Dorfschenke des Landmanns, die „Funktion der Regimentshoboisten oder auch der „Assistenten bei einer altfränkischen langen „Schmauserei beschränkte, war kein Tonsezer ge„nöthigt, für ein großes Orchester zu schreiben, „und der Sänger und Instrumentiste von dem „Studium des Feinern seiner Kunst so gut, als „dispensirt. Viele heut zu Tag übliche Musikgat„tungen waren unbekannt, viele an sich edle In„strumente waren es auch, oder waren schlechten „Leiermännern und Bauernpfeifern allein zum „Gebrauch überlassen. Als aber mit der Kultur „von Sitten und Wissenschaften die Kultur der „Tonkunst gleichfalls höher zu steigen begann, „als die Musik durch Einführung der Oper und „Operette sich der Bühne bemächtigte, als man „anfieng, sie in regulirten Konzerten zu einer „Geistesunterhaltung für Kenner und Liebhaber „aus allen Ständen zu machen, konnten und „durften Tonsezer sich nicht länger mit den arm„seligen Formen der Tonstüke der Vorzeit begnü„gen, und Sänger und Instrumentisten mußten „alle Mittel hervorsuchen, ihre Stimme und ihr „Instrument im Umfange, Geschmeidigkeit und „Verfeinerung auf eine höhere Stufe der Voll„kommenheit zu erheben. Tonsezern und Künst„lern, so wie auch Instrumentenmachern ist es „jezo noch Pflicht, beständig wo möglich vorwärts „zu streben, aber nie rükwärts zu gehen.")

Die Fortsezung folgt.

Bei Mozarts Tode, den 5. Dez. 1791.

Hoch schwang sich dein Geist, zu groß für unsere Erde.
Du warst im Reiche der Kunst ein Schöpfer; Riefest du: es werde,
So ward's, und Phöbens geweihte Priester staunten der Werke,
Wenn das Völklein dich schalt, zu blind für Schönheit und Stärke.
Hören werden wir nicht mehr deine gewaltigen Finger,
Aber in höheren Sphären horchen dir, siegende Ringer,
Orpheus und Amphion, Und alle harmonische Geister
Weichen gerne vor dir, du früh unsterblicher Meister!
Hayden, der Liebling, der Abgott der Britten, Teutonen und Franken,
Blicket sehnend dir nach, erfüllt mit großen Gedanken,
Feiernd sieht er dich, dicht an Apollens Thron, Du Stolz der deutschen Nation!
Und spät noch, sind die welschen Stümper längst vergessen,
Wird man den Werth der Kunst nach deinen Werken messen. **Werfe.**

Auszug eines Schreibens aus D. vom 31ten Jan. 1792.

Ich kann Ihnen, meine Herrn! die musikalische Neuigkeit mittheilen, daß der Preis von 30 Dukaten, der vor einiger Zeit auf die 2 besten Kompositionen über das Magnificat öffentlich ausgesezt wurde *), nunmehr endlich ertheilt, und der erste Preis von 20 Dukaten einem Ungenannten, der zweite von 10 Dukaten aber Hrn. Musikdirektor Knecht in Biberach zugefallen ist. Beide Preiskompositionen werden gestochen, wovon dann, so viel man jezt noch weis, Hr. Knecht 24 Exempl. Hr. Kantor Portmann in Darmstadt, wegen seines fliessenden Stils, worinn er die übrigen Konkurrenten übertroffen hat, 12 Ex. und ein jeder der leer ausgegangenen Konkurrenten Ein Exemplar bekommt. Für dießmal nur so viel, das weitere aber berichte ich Ihnen nächstens. . . . . .

*) S. Korresp. 1791. Nro. 16. S. 124.

Anzeigen.

Ich bin entschlossen zwei Flötenkonzerte in der rühmlichbekannten Hummelschen Offizin stechen zu lassen, und hoffe solche auf kommende Ostern einem geehrten Publiko vorlegen zu können. Bis dahin wird auf jedes einzelne Konzert in gedachter Musikhandlung; beim Königl. Kammermusikus Hrn. **Bachmann**, in der Rellstabschen Musikhandlung, in der neuen Musikhandlung, und von mir selbst Einen Thaler Pränumeration angenommen. Die Namen der resp. Pränumeranten werden dem Werke vorgedrukt, und bittet man sich die postfreie Uebersendung derselben so bald als möglich aus. Um diese Konzerte für mehrere Liebhaber brauchbar zu machen, habe ich die Einrichtung getroffen, daß solche auch auf dem Klaviere gespielet werden können, und kann man die geschriebene Klavierstimme alsdenn bei mir in Klavier- oder Violinzeichen für den geringen Preis von 8 Gr. besonders bekommen.

Berlin, den 7. Jan. 1792. **Fr. Benda.**

Den Hrn. Pränumeranten auf das den Hrn. Musikdirektor Knecht angekündigte gemeinnüzige Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses wird die baldige Ablieferung der 1ten Abtheilung desselben hiemit zugesichert.

In eine benachbarte Musikhandlung wird ein junger Mensch der gute Zeugnisse seines Verhaltens beibringen, und da man ihm mehreres anzuvertrauen gedenket, allenfalls auch Kaution stellen könnte, als Notenstecher verlangt. Man wendet sich deßhalb an die Expedition der teutschen filarmonischen Gesellschaft in Speier, wo man das weitere erfahren wird.

Neue Musikalien,

welche bei Joh. J. Gayl zu Frankfurt am Main zu haben sind:

A. Fodor Concerto in D. p. Clav. con Tombe & Tymp. Op. 1. 2 fl. 45 kr. W. A Mozart Conc. p. Cemb. in B Op. 17. 2 fl. 45 kr. XII. Men. 2 und 3ter Theil, XII Deutsche 2 und 3ter Theil für Klavier, jeder Theil 45 kr. Rondo varié p. Clav. 24 kr. Ernest Ouv. & Airs de Tatare à 2 Clar. 2 Cors & 2 Bassons, Part. 1 & 2, jedes Heft 1 fl. 45 kr.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 22ten Febr. 1792.

Catalogue raisonné.

Frohe Lieder für deutsche Männer. Mit Melodien von Joh. Fr. Reichardt. Berlin 1781. S. 60 in Taschenformat.

Ungeachtet die Herausgabe dieser Lieder einige Jahre älter ist, als die Erscheinung unserer kritischen Blätter, so verpflichtet uns doch die Ehrerbietung gegen den fleißigen und einsichtsvollen Hrn. Verf. die Anzeige derselben hier nachzuholen. Sie verdienen in einer doppelten Rüksicht die Aufmerksamkeit des Kunstrichters, da sich Hr. R. in denselben nicht nur als Tonsezer, sondern auch zugleich als Dichter gezeigt hat. Es sind zwölf Lieder, deren Melodie das Gepräge der äussersten Simplizität hat. Sie sind weder mit einer Baß- oder andern Mittelstimme versehen; sondern eigentlich dazu gemacht, um von einem jeden aus dem Herzen gesungen zu werden. Die Auswahl der Texte entspricht vollkommen dem innern Werthe seiner Melodien, an denen wir nichts zu tadeln wissen, als die burlesche Behandlung des bekannten Rheinweinliedes von Klaudius, wodurch diese Melodie holprig und fehlerhaft, und für den gesellschaftlichen Gesang bei nahe unsinglich wurde.

XXIV Englische Tänze für das Klavier, oder Forte Piano komponirt von J. Ludw. Willing, Organist an der Hauptkirche in Nordhausen. Rinteln 1792. S. 26 in kl. längl. 4.

Unter der Menge von Tonstüken, die seit einiger Zeit im musik. Publikum erscheinen, sind gewiß die jezt angezeigte englische Tänze des Hrn. W. nicht von den schlechten, und man sieht in denselben deutliche Spuren, daß sie mit Fleiß und Nachdenken gearbeitet sind. Die Schreibart ist sehr gefällig, leicht und ungekünstelt und die rhythmische Einschnitte genau beobachtet.

Lieder und Melodien seinen Freunden und Freundinnen gewidmet und komponirt von Ebend. Leipzig S. 24 in 8.

So klein diese Liedersammlung ist, denn sie bestehet nur aus achtzehn Liedern; so sehr gereichen sie ihrem Hrn. Vrf. zur Ehre. Ihr Charakter und Ausdruck ist dem Innhalte eines jeden Liedes sehr angemessen, und selbst die Ton- und Taktart zu diesem Endzwek mit kluger Vorsicht gewählt. Mit einem Worte: sie haben jede Eigenschaft, die zu einem guten Liede erfodert werden, und einige darunter z. B. die Phantasien im Mondschein, das Lied auf die Laube, das Lied S. 17 u. a. m. haben wirklich den Charakter eines Volksliedes. Man sehe in unsern folgenden N. B. das Lied: der freundliche April und Wie bald sich alles ändern kann, und gewiß jeder Liebhaber des Klaviers und des guten Gesanges wird mit uns Rez. wünschen, daß Hr. W. seinem Publikum bald mehrere Geschenke dieser Art machen möge.

XII Menuetten für das Klavier übersezt, welche in dem K. K. Redouten-Saal in Wien aufgeführt worden. Komponirt von Hrn. Kapellmeister Mozart. II Theil. Wien S. 13 in quer Fol. III Th. Ebend. S. 13 in qu. Fol.

XII Deutsche Tänze für das Klavier übersezt, welche in dem K. K. Redouten-Saal in Wien aufgeführt worden. Von Ebendemselben. II Theil. Ebend. S. 15 in qu. Fol. III Theil. Ebend. S. 13 in qu. Fol.

Mit so vielem Recht die grössern Kompositionen dieses uns immer unvergeßlichen Tonsezers den Beifall des Kunstrichters verdienen; eben so wenig können wir denselben auch den angezeigten Tonstüken versagen, die in jeder Rüksicht mit ähnlichen Kompositionen um den Vorzug streiten

und in welchen der Griffel des Meisters unverkennbar ist. Freilich erhalten dergleichen Tonstücke ihre volle Schönheit durch die Vollstimmigkeit und Verschiedenheit der Instrumenten. Diese Schönheit läßt sich freilich nicht mit allen ihren Nüanzirungen in einen Klavierauszug bringen; indessen hat doch die Arrangirung fürs Klavier dieser Tänze jedes Requisit, das man von einer solchen Arbeit fordern kann, und wird gewiß einen jeden, dem sie an sich wichtig ist, befriedigen.

Grande Simphonie à grande Orcheſtre composée par J. Brandl, Directeur de la Chapelle de S. A. Mſgr. le Prince Eveque de Spire. Speier im Boßlerschen Verlage. (Pr. 2 fl. 12 kr.)

Herr Brandl, der sich schon durch die Komposition der Schneiderschen Lieder als einen gründlichen und geschmackvollen Tonsezer gezeigt hat, behauptet auch in diesem Werke seinen erlangten Ruhm, und liefert uns eine Sinfonie, die eines Pleyels würdig wäre. Sie fängt mit einem sehr brillanten Allegro an, das meisterhaft gearbeitet ist; nur daß uns der Uebergang in die weiche Tonart, die schon im siebenten Takt vorkommt, zu frühe angebracht und wider die Regel strenge Toneinheit zu seyn scheint. Auf dieses folgt ein Andante mit mehreren und veränderten Reprisen, das in der That originell ist, und mit einem gutbesezten Orchester eine vortrefliche Wirkung thun muß. Der dritte Saz ist eine Menuet in lebhafter Bewegung mit einem Trio, das durch die obligate Stimmen der Blasinstrumenten einen angenehmen Reiz erhält. Den Beschluß macht ein Presto im Viervierteltakt, in welchem Schatten und Licht auf eine eben so überraschende Art mit einander abwechseln, als in den vorhergehenden Säzen. Ueberhaupt ist diese Sinfonie so beschaffen, daß gewiß jeder unbefangene Zuhörer, keinen geringen Begriff von den Einsichten erhalten muß, die Hr. B. in die musikalische Theorie hat, und es wäre zu wünschen, daß uns derselbe bald mehrere Produkte seiner reizenden Muse schenken möchte.

Horazens Dichtkunst, nach Ramlers Uebersezung mit Anmerkungen für Tonsezer und Tonkünstler, von F. A. Weber.

Fortsezung.

XVII.

„Indessen, wenn man schalkhafte, wenn man beissende Satyren auf die Bühne bringen, wenn man den Ernst mit dem Gelächter abändern will: so hüte man sich, daß der tragische Gott, oder Held, den man mit dem Satyr zusammenstellt, und den sich kurz zuvor im königlichen Purpur und Golde sehen ließ, jezo nicht mit pöbelhaften Reden in die Schenken wandre, oder auch, indem er die Erde vermeiden will, nach Wind und Wolken schnappe. Die Tragödie darf sich niemals erniedrigen: wenn sie sich unter dem Satyrvolke befindet, so muß sie in eben der schamhaften Verwirrung seyn, in der eine edle Römerin ist, die an den Festen der Götter öffentlich tanzen soll. Wenn ich dergleichen Satyrspiele machte, so würde ich mich nicht blos des gemeinen Ausdrucks und der allereigentlichsten Worte bedienen; ich würde mich auch nicht dergestalt von dem tragischen Tone entfernen, daß man gar keinen Unterschied merken könnte, ob ein Davus rede und eine freche Pythias, die dem Simo ein Talent ablockt, oder ein Silen, ein Diener und Aufseher eines jungen Gottes. Ich würde aus der gemeinen Rede mir eine neue poetische Sprache erschaffen, wovon ein jeder glauben sollte, er könnt dergleichen jezendes Zusses machen, der dennoch, falls er es unternehmen sollte, lange und vergeblich vergebens schwizen würde, einen so schönen Anstrich bekommen gemeine Worte durch ihre Stelle und Verbindung.“

„Die Faunen kommen aus den Wäldern her, ich rathe also, daß sie nicht allzufeine Verse hersagen, als ob sie mitten in der Stadt geboren wären, oder gar auf der Rednerbühne stünden, doch müssen sie eben so wenig Grobheiten und Unflätereien ausstossen. Wenn gleich der Pöbel, der Nüsse kauft und Erbsen klaubt, dergleichen billigt, so wird sich doch der Vornehmere, der Ritter, der wohlhabende Bürger dadurch beleidigt finden, und einem solchen Stücke den Preis nicht zuerkennen.“

(Indessen, wenn man schalkhafte ꝛc. ꝛc. den Preis nicht zuerkennen. Obgleich Horaz in diesem Abschnitte seines Werkes von einer Art von Theaterstücken spricht, die seinem Zeitalter durch die Erborgung derselben von den alten Griechen gewöhnlich war, und sich nachmals von der Bühne verlor, so kann sich doch der Tonsezer für sein Fach manche nüzliche Lehre daraus abziehen.

Ernst mit Scherz abwechseln zu lassen, ohne die Gränzlinie der Schicklichkeit dabei zu überspringen, ist in musikalischen Kunstwerken so schwer, wie in dichterischen. Joseph Hayden war zuweilen so glücklich, diesen Punkt zu treffen, oder nicht immer, und von seinen zahlreichen Nachahmern läßt sich bald noch weniger sagen, als von ihm. Ritter Gluck hat in seiner bekannten Operette, die Pilgrime von Mecca, in dieser Sache ein Beispiel gegeben, welches von angehenden Tonsetzern fleißig erwogen zu werden verdient. Auch der musikalische Lustigmacher soll von Rechtswegen mit seinen Burlesken nicht bis zum Pöbel herabsinken, wie der bekannte Violinist Scheller in Deutschland, der Schweiz, Italien und Frankreich schon einige Jahre hindurch zu thun pflegte, aber dadurch auch nur beim vornehmen und geringen Pöbel, nie aber bei Leuten von feinerer Erziehung und Denkart Beifall erwarb.

Löblich ist es von einem Tonsetzer, wenn er so weit in das Heiligthum seiner Kunst einzudringen vermag, daß er sich einen Styl erschaffen kann, den jeder, welcher seine Tonstücke mitspielt oder anhört, ebenso gut selbst erfinden zu können glaubt, allein bei angestellter Probe gewahr werden muß, daß es keine so leichte Sache ist Leichtheit mit Schönheit und Simplizität zu verbinden. Solch ein Tonsetzer thut gerade, was Horaz oben im Texte sagt, daß er thun würde, wenn er Beruf hätte, tragikomische Dramen für die Bühne zu schreiben. Kunst zu verbergen wissen, will immer mehr sagen, als Kunst zu zeigen. Letzteres kann allenfalls auch der, welcher etwas mehr, als ein Stümper ist, jenes nur der vollendete Künstler.)

XVIII.

„Eine kurze Sylbe von einer langen unterstützt, wird ein Jambus genannt. Ein schneller Fuß! Daher man den jambischen Versen den Namen der Trimeter gegeben hat, ohngeachtet sie sechs Füße messen. Ehemals war dieser Vers aus lauter Jamben zusammengesetzt. Allein nachher, um ihm ein wenig mehr Gewicht und einen ernsthaftern Gang zu geben, hat der Jambus etwas von seinen Rechten den langsamen Spondeen abgetreten: doch mit der Bedingung, daß er sich niemals weder von dem zweiten noch von dem vierten Platze weichen dürfte. Zwar erscheint er auch an diesen beiden Stellen nur selten in dem berühmten Trimeter des Ennius und Accius.

Allein ein Vers, der mit so schwerfälligen Füßen auf die Bühne tritt, verräth ein Werk, das entweder eilfertig und mit weniger Sorgfalt gemacht ist, oder einen Verfasser, der seine Kunst nicht verstanden hat.

„Ich weiß wohl, nicht ein jeder Richter wird den Uebelklang in den Gedichten gewahr; und wir Römer besonders haben hierinn allzuviele Nachsicht gegen unsere Dichter gehabt. Soll das aber für mich ein Grund seyn, mir alle Freiheiten zu erlauben, und mich an keine Regeln zu binden? Oder soll ich nicht vielmehr mich selbst überreden, die ganze Welt werde meine Fehler sehen, und so schreiben, daß ich des Beifalls sicher nicht nöthig habe, auf Vergebung zu warten? Und wenn ich denn auch endlich diese Vergebung erhielte, so habe ich dennoch kein Lob verdient. Leset die Muster, die uns die Griechen hinterlassen haben, und leset sie bei Tage, und leset sie bei Nacht"! — —

(Eine kurze Sylbe &c. &c. leset sie bei Nacht! Was Horaz hier von prosodischen Versfüßen sagt, gilt auch für Tonsetzer von rhythmischen Tonfüßen. Eine kurze Sylbe im Gedichte muß nicht einer langen Note unterlegt werden, und umgekehrt. Diese Grundregel der Rhythmik darf man niemals überschreiten. Ihre Befolgung wird erleichtert, da es dem Tonsetzer verstattet ist, zwei und mehr kurze Noten zusammen zu schleifen, um dadurch den Werth einer langen herauszubringen. Dies ist so viel, als wenn, wie Horaz oben sagt, in der Prosodie der Jambus dem langsamen Spondeen etwas von seinen Rechten abtritt. Allein, so wie gleichfalls Horaz spricht, daß solch ein schwerfälliger Vers Eile und Nachlässigkeit des Dichters verrathe, so verrathen auch dergleichen zu häufig gebrauchte Schleifungen die wenige Sorgfalt, welche der Tonsetzer auf die Ausbildung der Theile seiner Melodie verwendet hat. Was Horaz von allzuviel Nachsicht gegen Dichter oben schreibt, läßt sich nicht minder auf allzuviel Nachsicht gegen Tonsetzer deuten, die sich in ihren Melodien falscher Accentuationen, unrichtiger Tonfüße, nicht gehörig abgetheilter Sektionalzeilen, und zweideutiger Tonbewegungen bedienen, und zwar in der festen Zuversicht, daß es die Hörer ihrer Tonstücke damit so genau nicht nehmen würden. Gewissenhafte Tonsetzer werden sich auf solch eine Nachsicht so wenig verlassen, als gewissenhafte Dichter, und immer die

Lehren vor Augen und im Herzen haben, womit Horaz eben seinen Abschnitt beschließt. Und gleichwie er den Dichtern die Muster der Griechen empfiehlt, werden sie sich die theoretischen und praktischen Arbeiten der größten Tonmeister aller Zeiten seit der Wiederherstellung der Musik, und Einführung besserer Tonsysteme, als die Alten hatten, zum Studieren empfohlen seyn lassen.)

Die Fortsetzung folgt.

Musikalische Preise.

Nach dem vorläufigen Urtheil, das wir von dem Hrn. Preisausgeber so eben erhalten, um es den Herren Konkurrenten bekannt zu machen, entsprechen die eingekommenen Kompositionen des Marianischen Lobgesanges Magnificat anima mea Dominum nicht ganz der Absicht, die er in der Ankündigung sehr deutlich erklärt.

Zwei Verfasser zeichnen sich vom gewöhnlichen aus, und diese sollen in Zeit von drei Monaten (begleitet vom ausführlichen Urtheil und praktischer Verbesserung mehrerer Stellen aus den Preisschriften) im Druk erscheinen, deren beide Verfasser jezo gleich die Preise in Geld bei uns in Empfang nehmen können, und auf 24 Exemplare Druk und Stich Anspruch haben.

a) Einem Ungenannten, mit dem Motto: Scribimus indocti doctique ist der erste Preis von 20 Dukaten oder 100 fl. und

b) dem Herrn Musikdirektor Knecht in Biberach, mit dem Motto: Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, der zweite Preis von 10 Dukaten oder 50 fl. zuerkannt worden.

Um Aufmunterung zu erregen, und die Kenntniß der Harmonie zu verbreiten, hat der Einsender dem Hrn. J. G. Portmann, Kollaborator und Kantor am Fürstl. Gymnasium zu Darmstadt, mit dem Motto: Medium tenuere beati, der im fließenden Styl alle übertroffen hat, nur im Poëtischen zurückgeblieben ist, 12 Exemplare Druk und Stich vom ausführlichen Urtheil, sobald es in den Zeitungen als fertig angekündigt seyn wird — dann jedem Konkurrenten ohne Unterschied ein Exemplar bestimmt, welches wir gegen Vorzeigung des bei uns registrirten Motto's, die aber schlechterdings postfrei geschehen muß, unentgeldlich verabfolgen lassen. Fürs künftige werden alle Herren Konkurrenten ersucht, lautere saubere auf rein Papier und korrekt geschriebene Partituren einzusenden, auf dem Titelblat das Motto mit dem verschlossenen Namen nicht nur anzukleben, weil es leicht abfallen kann, sondern die ganze Seite zu verpetschiren; ferner auf der ersten Musikseite das nämliche Motto zu wiederholen, und nicht ein neues, wie es einmal beim Magnificat geschah, zu sezen, damit aller Unordnung, die durch solche Verwahrlosung unvermeidlich wird, vorgebeugt werde.

Der nämliche Preis von 20 Dukaten und 10 Dukaten für das Accessit, ist auch für die beste Komposition des Miserere von dem ersten Preisgeber wieder ausgesezt worden. Die Bedingungen und musikalischen Eigenschaften dieser Komposition haben wir bereits im vorigen Jahre durch die Zeitungen bekannt gemacht, und werden sie nächstens im Intelligenzblatt der allgemeinen Jenaer Litteraturzeitung wiederholen. Die Zurükkunft der durchgefallenen Kompositionen des Magnifikat's, so wie die Erscheinung der gekrönten Preisschriften, die bekanntlich gedrukt werden, machen wir durch die Zeitungen bekannt, und verbitten uns deswegen alle unnöthige Nachfragen, zu deren Beantwortung wir keine Zeit haben. Frankfurt a. M. den 1sten Febr. 1792.

Varrentrapp und Wennersche Buchhandlung.

Der Jahrgang von dem in Berlin herauskommenden musikalischen Wochenblatt kostet nunmehr 9 fl.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 29ten Febr. 1792.

Catalogue raisonné.

Weyhnachts-Cantilene von Mathias Claudius, in Musik gesezt von Joh. Fried. Reichardt. Berlin 1786. S. 32. in gr. 4.

Diese Cantilene enthält abwechselnde Rezitativen aus 5 Chören, 3 Chorälen und einigen Arie's. Schon der Name des Hrn. R. bürgt für die innere Güte dieser kleinen Kantate, die zwar keinen ganzen Fugensaz enthält, den wir wenigstens bei dem lezten Chore ungerne vermißten, welche aber im Ganzen mit aller der kirchlichen Würde eigenthümlichen Schreibart verfaßt ist. Nur hätte Rez. zwar nicht um seinetwillen; sondern um des größeren Theils der Liebhaber willen gewünscht, daß dieser Klavierauszug, der sonst sehr brauchbar und gut ist, hie und da in weniger Notensisteme wäre zusammengezogen worden, um es für diejenige bequemer zu machen, die ihr Auge noch nicht an die Uebersicht von vier und fünf Notenlinien gewöhnt haben.

Georg Fried. Händels Jugend. Dargestellt von Joh. Fried. Reichardt. Berlin 1789. S. 30. in 8.

Diese wenigen Blätter enthalten zwar nichts Neues, das nicht schon aus andern biographischen Nachrichten von diesem so berühmten Tonsezer bekannt wäre, und in dieser Rüksicht würde das teutsche Publikum und selbst Händels Verehrer nichts verloren haben, wenn diese kleine Brochure auch ungedrukt geblieben wäre. Sie begreift den Perioden von seiner Geburt bis zu seiner Rükkehr aus Italien nach Deutschland, und das einige Verdienst, wodurch sich dieselbe auszeichnet, ist die angenehme Schreibart, in welcher uns Hr. R. die vorzüglichste Begebenheiten aus Händels Jugend mittheilt.

Zerstreute Kompositionen für Gesang und Klavier, von Fredr. Ludwig Aemilius Kunzen. Kopenhagen. S. 92. in längl. 4.

Der Innhalt dieses Werkes ist folgender: den Anfang macht der Herr Verf. mit einer italienischen Kantate La tempesta betitelt; hierauf folgt das Fischerlied und Hirtenlied aus Hermanns Tode, und eine Sinfonie; 2 französische und 2 deutsche Volkslieder, und zum Beschluß Bürgers Lenore durchaus komponiert. Der Herr Verf. hat sich schon durch die Herausgabe seiner geistlichen Lieder von einer rühmlichen Seite bekannt gemacht, und auch diese zerstreuten Kompositionen sind mit großer Einsicht und Beurtheilungskraft verfertiget, insonderheit hat die Komposition der Lenore, die theils in Deklamation, theils in Arioßem Vortrag bestehet, unläugbare Vorzüge vor der Andrerischen Komposition, und zwar nicht blos in Rüksicht der reinen Harmonie: sondern auch in Ansehung der Wahrheit im Ausdruk. Da diese keinen Auszug gestattet: so rüken wir das Hirtenlied aus Hermanns Tode in unsern N. Bl. S. 33. f. f. ein, das gewis jeden Liebhaber nach dem Genuß der ganzen Sammlung lüstern machen wird.

Horazens Dichtkunst, nach Ramlers Uebersezung mit Anmerkungen für Tonsezer und Tonkünstler, von J. A. Weber.

Fortsezung.

XIX.

„Unsere Poeten haben in jeder Gattung gearbeitet. Ja sie haben es gewagt, den Griechen nicht mehr furchtsam auf dem Fuße nachzugehen, sondern einheimische Fabeln zu behandeln, die ihnen

viel Ehre gebracht haben, sowol im Komischen als im Tragischen. Ja man kann sagen, daß Latien eben so groß in den Werken des Geistes seyn würde, als es durch Tapferkeit und durch die Waffen groß geworden ist; wenn nur nicht einen jeden unserer Dichter die Mühe und die Zeit der Ausfeilung verdrösse. O ihr Kinder des Pampilius, tadelt nur dreist ein Gedicht, das nicht oft geändert, und oft durchstrichen, und wenn es vollendet war, nicht zehnmal aufs neue sorgfältig überarbeitet worden ist."

(Unsrer Patern ꝛc. ꝛc. überarbeitet worden ist. Was Horaz in dieser Stelle von dem Werth einer sorgfältigen Ausbesserung, und einer nicht allzueiligen Erscheinung mit Geisteswerken im Publikum lehret, gehet die Tonsetzer und Tonkünstler mehr an, als sie glauben. Mancher Priolsbewerb muß verdrießlich, ehe sich ein Tonkünstler überzeugen darf, er werde als Instrumentist oder Sänger mit Beifall im Publikum auftreten dürfen, und von einem Tonkünstler, welcher diesen langsamen Weg zu Belohnung und Ehre dem geschwindern, und leider von jezt üblichen gewissen – nicht vorzieht, wird sich mit Sicherheit prop[illegible] zeihen lassen, er sey im Begriffe, sich selbst zu überleben. So auch die Tonsetzer, welcher mit seinen Werken auf lange dauernden Beifall Anspruch zu machen gedenkt. Dabei wird leztere die Klugheit haben, von Zeit zu Zeit eine strenge Revision seiner ausgearbeiteten Partituren zu unternehmen, und alles dem Gemal der Göttinn von Paphos aufzuopfern, was nicht das Gepräge der Meisterhand an sich trägt. Ritter Gluk trug sich Jahre mit Entwürfen zu seinen Meisterstücken für die lyrische Bühne, spielte das wichtigste oft und viel aus dem Kopfe, und war aufmerksam auf jedes Kennerurtheil, das er darüber zu hören Gelegenheit hatte, und dann erst sezte er sich ans Pult, um Partituren zu schreiben. Dafür lieferte er auch Werke für Welt und Nachwelt, deren wahrer Werth einstimmig wird erkannt werden, wenn seine Antagonisten und Rivalen in den Schlummer einer wohlverdienten Vergessenheit gesunken sind. Hätte sich Kapellmeister Vogler kein Verdienst um die Tonkunst durch eigene Kompositionen gemacht, so wäre es schon Verdienst genug, daß er die Wichtigkeit einer gründlichen musikalischen Kritik und Deutschen anschaulich machte, und in Beispielen zeigte, wie man sich dabei zu benehmen hat.)

XX.

„Weil Demokritus sagt, daß ein guter Kopf mehr werth sey, als alle Bemühungen der Kunst, und weil er die Dichter, die bei gesunder Vernunft sind, vom Helikon verbannt: so sieht man eine Menge Poeten, die sich mit großer Sorgfalt die Nägel und den Bart wachsen lassen, sich an wüste Orte begeben, in kein Bad gehen: denn man erlangt die Ehre, ein schönes Genie zu heißen, wenn man dem Barbier niemals seinen Kopf anvertraut, den drei Antycirinseln zu heilen nicht Nieswurz genug hätten. O wie bin ich doch so unbesonnen, daß ich alle Frühlinge die schwarze Galle abführe: kein Mensch würde bessere Verse machen, als ich. Doch ich entsage dieser Ehre. Ich will die Stelle eines Wezsteins vertreten, der selbst nicht schneiden kann, aber das Eisen in den Stand sezt zu schneiden. Ohne selbst zu schreiben, will ich andern sagen, wie sie schreiben müssen. Ich will ihnen die Quellen des Schönen entdecken; ihnen zeigen, wodurch ein Dichter gebildet wird, womit er sich nährt; was jede Dichtungsart leidet, und was sie nicht leidet, was von gutem Geschmak, und was ausschweifend ist."

(Weil Demokritus ꝛc. ꝛc. ausschweifend ist. Diese satyrische Stelle der Horazischen Dichtkunst enthält vieles, das leider auf die Tonsetzer und Tonkünstler gedeutet werden kann. Weil es sich zuweilen fügt, daß man an einem großen Virtuosen einen großen Narren, oder auch einen Menschen, der sich durch cynische Unflätterei oder durch sybaritische Weichlichkeit auszeichnet, kennen lernt, so bilden sich alle musikalische Stümper ein, auch Virtuosen zu seyn, wenn sich Narrheit, Unflaterei, oder Ekelhaftigkeit an ihnen bemerken läßt. Man laßt sich aber zu derglichen Aussätzigen solcher Entweiher der Kunst nicht täuschen, und bemerkt die Musik selbst nicht in Anrechnung, was Folge schlechter Erziehung, übelgewählten Beyspiels zur Nachahmung und unberichtigter moralischer und religiöser Grundsäze ist.

Die Bescheidenheit, womit am Schlusse des Abschnitts Horaz von seinem eigenen dichterischen Verdienste redet, ist ein Beyspiel zur Nachahmung für jeden Tonsetzer und Tonkünstler, der nach wahrer Größe in seinem Fache trachtet.)

XXI.

„Gut zu schreiben, muß man zuerst denken können. Sachen findet man in den Werken der

Weltweisen; und wer mit Sachen wohl versehen ist, dem bieten sich die Ausdrüke von selbst dar.

Hiernächst werfe der philosophische Dichter die Augen auf die lebenden Muster der Gesellschaft, und nehme daher die wahre Sprache der Natur.

Oft macht ein Stük, das stark gezeichnete Charaktere und wohl ausgedrükte Sitten hat, ob es gleich im übrigen ohne Anmuth, ohne Stärke, ohne Kunst geschrieben ist, der Welt mehr Vergnügen, und zieht mehr Zuhörer an sich, als alles wohlklingende Nichts, als alle die schön geschriebenen Verse, die leer an Sachen sind.

Die Griechen hatten beides, einen erfindungsreichen Geist und alle Schönheiten des Ausdruks. Auch waren sie nach nichts als nach Ehre geizig. Unsere römische Jugend lernt durch lange Rechnungen ein Pfund in hundert Theile theilen. — — Hat dieser Rost, diese Habsucht das Gemüth einmal angestekt, wie kann man darnach auf Gedichte hoffen, die werth wären, mit Cedernöl getränkt, und in Cypressenholz aufbewahrt zu werden?"

(Gut zu schreiben, muß man zuerst denken können. Dieß geht nicht allein den Dichter, Redner und Weltweisen, sondern auch den Tonsezer insonderheit an. Will er mit Glük für den Gesang arbeiten, so mache er sich mit der Natur der Singstimmen, und mit seinem Singdichter durch sorgfältiges Studium so vertraut, daß ihm Stärke und Schwäche von jenen, und Geist und Charakter von diesem beim Sezen beständig vor seiner Seele schweben. Hat er sich blos Instrumente zum Vorwurfe seiner praktischen Musikwerke zu wählen, so studire er ihre Natur aus guten Büchern über dieselben, und mit Hülfe solcher Meister, die darinn exzelliren. Er lerne durch Abschreiben in Partitur aus Werken großer Tonsezer Styl, Geschmak, Ausdruk, Manier, Form, mit einem Worte alles prüfen und kennen, worüber ein Tonsezer mit sich selbst im Reinen seyn muß, ehe er es wagen will, eine Feder zu eigenen Ausarbeitungen in die Hand zu nehmen. Er wird zwar bei dieser Art sich zu bereichern weit weniger praktische Musikwerke liefern, als der superfizielle Tonsezer, welcher ohne Zeitverlust jeden unreifen Gedanken dem Papier anvertraut, allein sein Weniges wird das Mehrere von diesem mit unwiderstehlicher Gewalt aufwiegen.

Die Griechen hatten beides 2c. 2c. aufbewahrt zu werden. Hier giebt Horaz denen, welchen die Bildung junger Künstler anvertraut ist, einen vortreflichen Wink, die Veredlung des sittlichen Characters ihrer Eleven nicht zu vernachläßigen. Wenn der junge Tonsezer oder Künstler bei allem, was er zu lernen oder zu studiren hat, sich der Frage, was wird es mir dereinst eintragen? nicht entwöhnen lernt, so ist er im voraus zum großen Mann in seinem Fache verdorben. Er wird ein Handwerker, aber nie ein Künstler werden. Wenn aber der Kunstzögling ermuntert wird, auch aus Liebe zu seiner Kunst, und aus einer wohlgeordneten Ambition sich anzustrengen, und nach der Krone der Vollkommenheit empor zustreben, so wird ihm Kopf und Herz immer an der rechten Stelle bleiben, und er wird den interessirten Lohndiener auf seiner Laufbahn weit hinter sich zurüklassen.)

XXII.

„Die Poeten wollen entweder unterrichten, oder ergözen, oder beides zugleich thun.

Was du lehrest, das lehre kurz: damit der wissensbegierige Geist die Lehre bald fasse, und getreu bewahre: alles Ueberflüßige läuft herab, sobald die Seele voll ist.

Erdichtungen, die man zum Vergnügen macht, müßen der Wahrheit nahe kommen. Deine Fabel hat kein Recht, uns einzubilden, was ihr beliebt. Hast du von einer Unholdin ein Kind verzehren lassen, so laß es ihr nicht einen Augenblik nachher lebendig aus dem Leibe ziehen.

Unsere Aeltesten verachten die Stüke, die nicht lehrreich sind. Unsere junge Ritterschaft hält sich bei denen nicht lange auf, die allzuernsthaft sind. Der aber trägt alle Stimmen davon, der das Nüzliche mit dem Angenehmen verbindet, der den Leser ergözt, und ihn zugleich belehrt. Ein solches Buch macht die Sosier reich, ein solches schift über das Meer, und macht seinen berühmten Urheber unsterblich."

(Der aber trägt alle Stimmen davon, der das Nüzliche mit dem Angenehmen verbindet. Was Horaz vor und nach diesen Worten schrieb, gilt auch dem Tonsezer. Alte grämliche Kontrapunktisten verachten alle Kompositionen, die nicht mit reichlichen Ladungen vom Generalbaß befrachtet, und mit lauter vollen Harmonien angefüllt sind. Junge Kunstliebhaber hingegen wollen nur lauter elegante Tonstüke haben, und sind

zufrieden, wenn der Sezer melismatische Verzierungen weniger, als Gedanken, in seinen Arbeiten gespart hat. Beide verfallen auf Extreme, die der Kenner von richtigem Geschmake geleitet, ßäglich zu vermeiden weis. Will man sich den Beifall von diesem erwerben, so muß Eleganz in der Ausführung mit Gründlichkeit in der Disposition des Tonstükes verbunden werden.)

XXIII.

„Doch giebt es Fehler, die man verzeihen muß. Die Saite läßt nicht allezeit den Ton hören, den Ohr und Finger verlangen: oft glaubte man sie auf einen tiefern Ton gespannt zu haben, und sie giebt einen höhern an. Der Pfeil vom Bogen abgedrükt, trift sein bestimmtes Ziel nicht allemal. Wenn nur in einem Gedichte die Schönheiten die gröste Zahl ausmachen, so beleidigen mich einige Flecken nicht, die sich aus Unachtsamkeit eingeschlichen haben, und die die menschliche Schwachheit nicht allzumal vermeiden kann. Aber, gleichwie ein Abschreiber keine Vergebung verdient, wenn er, oft gewarnt, noch immer denselben Fehler begeht; und wie man einen Instrumentenspieler verlacht, der immer an gleicher Stelle falsch spielt: eben so ist ein Autor, der sich oft auf einem Fehler ertappen läßt, für mich ein zweiter Chörilus, ein Poet, den ich an zwei oder drei Stellen mit Lachen eben so sehr bewundere, als es mir wehe thut, wenn etwa unser guter Homer einmal schlummert. Doch in einem langen Werke ist es erlaubt, sich einen Augenblik zu vergessen."

(Fehler, die man verzeihen muß &c. &c. einen Augenblik zu vergessen. Auch beim Tonsezen und bei der Exekution, zumal wenn es Stüke von Beträchtlichkeit im Inhalte und Umfange sind, finden sich Fehler, die man verzeihen muß. Nicht immer bleibt dem Tonsezer eines grosen Werkes Zeit genug, dasselbe in allen Theilen nach Wunsche zu vollenden. Die Schäferstunde des Genies schlägt so wenig immer, als es die Schäferstunde thut, welche der naive Dichter Rost besungen hat. Nicht selten ist dem Tonsezer ein Termin zur Vollendung seines Kunstwerkes vorgeschrieben, der keine Verlängerung zuläßt. Unter solchen Umständen ist es unmöglich, daß nicht auch der Behutsamste zuweilen in Fehler verfällt, aber von diesen sagt Horaz, daß sie auf Vergebung Anspruch zu machen hätten. Und diese Vergebung wird auch um so eher bei billigen Kunstrichtern statt finden, wenn ihre Menge und Qualität nicht beträchtlich ist, wenn sie in diesen beiden Punkten von den im Kunstwerke angebrachten Schönheiten überwogen werden, wenn es klar ist, daß sie nicht aus Unwissenheit oder Vorsaz begangen worden, und wenn schon anderweitige Beweise vorhanden sind, daß der Mann, der fehlte, zu fehlerfreien Arbeiten nicht unfähig ist.)

XXIV.

„Es ist mit der Poesie, wie mit der Malerei beschaffen. Es giebt Stellen, die man in der Nähe, und Stellen, die man in der Ferne betrachten muß; einige wollen verstekt seyn, andere ertragen das hellste Licht, und fürchten nicht die Augen des scharfsichtigsten Richters. Manche gefallen nur einmal, manche können zehnmal wiederholt werden, und gefallen immer wieder."

(Es ist &c. &c. immer wieder. So, wie Horaz von Poesie und Malerei sagt, ist es auch wörtlich mit musikalischen Kompositionen beschaffen. Manche Passage, manche Singstimme, manches Instrument nimmt sich bei schlichtem Akkompagnement vortreflich aus, der Sezer muß sich also hüten, sie durch überladene Begleitung zu verdeken, und wirkungslos zu machen. Andere Passagen, Stimmen und Instrumente fodern starkes vollstimmiges Akkompagnement, damit das Rauhe und Harte, welches von Natur in ihnen liegt, dem Ohre milder und annehmlicher gemacht werde. Manche Melodie hat eine ihr gleichsam anerschaffene Kraft und Annehmlichkeit, der zufolge sie oft wiederholt noch immer gefällt. Manche andere darf hingegen mehr als einmal nicht wohl vorkommen.)

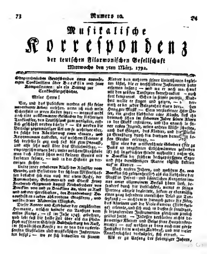
Die Fortsezung folgt.

Musikalien, welche in der Boßlerschen Musikhandlung zu Speier zu haben sind:

Jos. Schuster Recueil des petites pieces pour le Clavecin à quatre mains I Partie 1 fl. 12 kr.

In obiger Handlung sind auch wieder Exemplarien angekommen

Von Mozart an die Sonne beim Aufgange, der Einnahme von Oczakow, Ter der die Einnahme von Belgrad für das Klavier, dessen 6 Märsche und eine Retirade für das Klavier, und in den schon bekannten Preisen zu haben.



Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft
Mittwochs den 7ten März. 1792.

Unpartheiischen Sendschreiben eines auswärtigen Tonkünstlers über Boecklin und seine Kompositionen als ein Beitrag zur Tonkünstlergeschichte.

Meine Herren!

Sie, und das Publikum werden es für keine unverdiente Arbeit ansehen, wenn ich auch mein Scherflein in jenen Kasten lege: — woraus wohl noch eine vollkommnere Geschichte der bisherigen Tonkünstler, von Teutschland zum wenigsten, endlich geschöpft werden dürfte? — Es werden die Beiträge gegenwärtiger Art um so wichtiger aber, da solche den Künstlerweg eines Staats, und Kriegsmannes entdeken, auf welchem Nebenweg sich derselbe so gar auch fast bis zum Parnasse, und also sehr weit über das Mittelmäßige, — emporgeschwungen hat, unter welchem Maaßstabe man doch öfters schon weit kleinere Genies mit Lorbeeren krönte, — und in der Historie zu verewigen suchte —

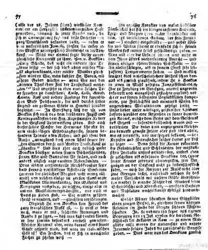
Unter jener erhabenen Klasse der Künstler vom Stande, und Beförderer der schönen Wissenschaften befindet sich nun auch mit allem Recht, der Kammerherr, Geheimerrath und Oberst Franz Friederich Siegmund August Reichsfreiherr von Boecklin von und zu Boecklins Au, Herr zu Rust und anderer Herrschaften, des Brandenburg Bayreuthischen rothen Adlerordens Großkreuz, und verschiedener Akademien Mitglied.

Dieser Kenner und Liebhaber der entzückenden Harmonie, welcher beinahe ein Tonsezer vom ersten Range, — ist im Jahr 1745 gebohren, und lebt fast die halbe Zeit über als ein Philosoph auf seinem Schlosse Balthasarburg bei Rust, im schwäbischen Kreise; wo er von den auserlesensten Musikalien und musikalischen Instrumenten besizt, — wo er sich bisweilen an seinem Klavier von mehrern seiner Unterthanen begleiten lässet, die er verschiedene Instrumente hatte erlernen lassen; — und wo er noch manchmal mit den grösten Tonsezern korrespondirt — auch fort komponiert. Schon in seiner zartesten Kindheit wollte er singen und geigen, — verrieth er bei jeder Gelegenheit einen vorzüglichen Hang zur Musik — Sein verstorbener Herr Vater, ein großer Liebhaber aller Künste, ließ ihn demnach schon im siebenten Jahre seines Alters in der Musik instruiren, und ihn annoch in seiner ersten Jugend, neben andern Wissenschaften, auch das Singen, das Klavier, und die Violin zu Straßburg durch die dortigen damaligen besten Meister erlernen. —

Wie aber der weitberühmte Schobert (der zu Paris an vergifteten Erdschwämmen gestorben ist) sich in gedachter Stadt aufhielte: nahm Hr. v. Boecklin bei solchem hochgepriesenen Sezer und sehr dienstfertigen Manne täglich Lektion auf'm Klavier —

Nach reifern Jahren, und nachdem Hr. von Boecklin sich gelegenheitlich als ein Liebhaber der Musik in Privat- und öffentlichen Konzerten immer unter allgemeinem Beifall hören ließ, besonders durch die Lieblichkeit, womit er seinen Vortrag allezeit begleitete, bekam er ebenmäßig einen ganz besondern innerlichen Trieb zur Tonsezkunst; — nachdem er danach zuvor die Flöte, das Klarinett und die Viole d'amour (Liebesgeige) erlernte, und sich auch in diesen so freudigen, so bezaubernden Instrumenten gleichsam ziemlich geübet hatte — Indessen verblieben nichts destoweniger Klavier und Geige seine Hauptinstrumente; — auf welchen er denn auch eine große Fertigkeit beim wahren Ausdruk, und mit vieler Annehmlichkeit verknüpfet, sich erwarb. —

Als er zu Anfang der siebenziger Jahren,



(also vor 21. Jahren schon) wirklicher Kammerherr am Herzoglich Würtembergischen Hofe geworden, demnach in jener Epoche noch, da sich zu Ludwigsburg fast das beste Orchester von ganz Deutschland befunden hatte, — nahm er bei dem unsterblichen Jomelli, (dessen Andenken jedem Musiker unvergeßlich) Unterricht in der Tonkunst. — Nicht nur einmal sagte dieser unvergleichliche Komponist zu ihme, Hrn. v. Boecklin: „Ewig Schade, daß nicht ein anderer ihre Talente besizt — der sich bloß allein mit der Musik abgeben könnte, oder müßte Wunder gleich sam würden Sie, mein liebster Hr. Baron, mit ihren Gaben würken — wenn Sie nur den vierten Theil ihrer Zeit der Tonsezkunst weihe„ten'" Und ungefehr in eben einem solchen Tone sprachen zu denselben, Lully, Lolli, Staad, Lunty, Roff und andere Zöglinge der freundlichen Muse Polihymnia, die uns durchs Leben singend am goldenen Stabe in Himmel hinüber begleitet. — In Straßburg ließ der Hr. von Boecklin sich auch von dem berühmten Fugist und Kontrapunktisten dem Hrn. Kapellmeister Richter in der Sezkunst Unterweisung geben. Und auch dieser solide Meister der Harmonie schäzte seinem reichhaltigen Erfindungsgeiste, seinem besondern Talente allen Ruhm; und gab ihme den Rath: „wenigstens doch einen Theil seiner sorgen Stunden der so entzükenden Tonsezkunst zu „schenken" Und dies that auch endlich unser Boecklin häufiger neben seinem Bücherschreiben, seinem Aker und Gartenbau Versuchen, und noch anders nüzlich angewandten Nebenstunden. — Denn solcher verdienstvolle Reichskavalier sezte bald hernach verschiedene Affektvolle Sinfonien (worinn die zärtlichen Adagios nicht wenig rührend) von welchen einige im grossen Hamburger Musikalien Magazinkatalog, den Westphal und Kompagnie ausgeben, zu ersehen, einige aber in andern Musikalienverzeichnissen, wie auch in Paris zu finden sind. — Sie wurden größtentheils bewundert, und — gleichsam verschlungen.

Obgleich Hr. von Boecklin kein Freund der ganz französischen Musik ist, — so weiß er dennoch, wann er will, solcherlei Romanzen und Rondo's zu sezen, — daß man fast denken könnte, er seye hierinn besonders vertieft geworden. Welcher Kontrast aber, wenn darauf eines seiner Stüke gespielt wird, das ganz im italienischen Stil ist! Ein Zeichen, daß er sich in mancherlei Fächer zu schiken weiß —

Ein gewisser Karakter von melancholischer Zärtlichkeit hat sich im übrigen in seinen Andante, Largo und Adagien (von vieler Aehnlichkeit mit dem, des verblichenen Jachmy, der sein Freund war —) meistens eingedrükt; — und wider Wissen und Willen scheint er ebenfalls sich in seinen Werken fast immer selbst geschildert zu haben. — Man will aber die Ursache hievon weit mehr in dem Ihme öfters wiederfahrenen Unrecht — und seinen übrigen ohnverdienten Schiksalen — die ihn niederschlugen, als in seinem (sonst sehr lebhaftem) Temperamente suchen — Und wirklich leuchtet dies wahrscheinlichere Urtheil schon daraus als ziemlich glaubhaft, indem Hr. v. Boecklin in jenen in Musik gesezten Junggesellenliedern, (die zu Freyburg im Breisgau, wiewol ungemein inkorrekt und mangelhaft gestochen wurden) welche er vor seinen bekannten Unglüksfällen komponirte, eine Fröhlichkeit und munteres Wesen, bei angenehmen Modulationen gezeigt hatte. — Unser lieber unser würdiger, geistreicher Schubart lieferte hierüber eine Rezension in seiner damaligen Kronik, welche dem Genie und dem Geschmak des Sezers — besonders rühmlich waren und — verbleiben. Die dabei dem angezogenen Gelehrten bemerkt gewesene Fehler aber sind blos allein, wie es notorisch, und mir speziell bekannt, — den Kopisten und Notenstecher solcher Lieder zur Last zu legen. — Denn selbst die Römer erkannten die Gründlichkeit und Schönheiten der musikalischen Produkte unsers gefühlvollen, unsers eben so geschikten als erfahrnen Boecklins der, (zwar seiner Aemter jederzeit ohnvergessen, sein Vergnügen an der Sezkunst nicht zu leidenschaftlich führt, — auch die Neigung zur Musik nicht über jene Grenzen sezet, ausserhalb welchen sie das wahre Verhältnis mit unserem Glüke überschreiten würde) so manche Nächte des Winters beim Schreibtische und Klavikord, — zwischen Büchern und Musikalien wechselsweise thätigst hindurchwachte.

Solche Römer schenkten seinen Singstüken ihren ganzen Beifall, so, gleichwie seinen übrigen Arbeiten im Fache der übrigen schönen Wissenschaften. Ja, sie nahmen ihn sogar aus eigener Bewegung den 13 Jul. 1776 in die berühmte Gesellschaft der Arkadier in Rom — zu einem Mitgliede auf; wovon die italienische und andere Journale solchen Jahrs die zureichendste Beweise gaben. — Dies wäre nun des Boecklins ziemlich

weitumfassenden Genie — ein neuer Sporn, so wol zur Ehre seines Schöpfers (den er mit seinem Saitenspiel zu loben bedarf) und Erbauung seiner Mitchristen, gleichwie auch zur Erholung, zur Erquikung und unschuldsvollen Ergözlichkeit seines Nächsten, sowol manche Kirchenstüke und Choralgesänge, wie nicht weniger weltliche Oden in neuer ausdruksreicher Musik der Welt zu liefern, und würdig mit seinen so glüklichen Gaben zu wuchern.

Schade, daß die allerwenigsten hievon im Druk erschienen sind! — Daran ist aber dessen ihme ganz eigene Bescheidenheit Schuld — So bald man Bockl'n lobt sagt er: „Will man wiederum an mir das Loben verschwenden? — „Man lobe doch kein Genie, sondern bewundere „und preise nur den, so es geschaffen hat — „Ueberdas bin ich nur ein Dilettante, bei weitem „aber nicht ein Meister in der Musik — Meine „kleine Arbeiten, auch dieses meines süssen Nebenwerks, — soll man immer als blase Versuche „betrachten. Glüklich genug, wenn ich Nachsicht „verdiene und bekomme! — Uebrigens steht es „niegends geschrieben, daß auch meine Einfälle „gedrukt oder gestochen werden sollen; nachdem „es solcher Gattungen ohnehin schon zu viele „schmiert! —“ Um so glänzender aber ist Bocklins sanfte Geist in seiner Demuthssphäre, — und um so gefälliger sind seine so ungezwungene, so leichte, so sanfte und nachdruksvolle Stüke und Lieder, welche nicht das Gepräge eines Dilettanten, — sondern eines wahren Meisters (ohne Schmeichelei gesagt) an sich tragen.

Bocklin ist kein Freund der Instrumental musik zur Kirche. Er hält den Choral für das Beste bei der Andacht in Tempeln; und beklagt den Verfal der angemessensten Gesänge mit einer halben Thräne, die seinem Herzen Ehre machet.

Wann und wo er einem Schüler der Tonsetzer musikalische Vortheile — oder Kunstgriffe — zeigen oder entdeken kann, so vermag sich dessen Geist auch eines solchen Liebesdienstes keineswegs zu entziehen. —

Er läßt jedem Künstler Gerechtigkeit zuflie-ßen. An welchem Ort er sich mit einem großen Meister unterhalten kann, dahin eilet er, wo nur thunlich, ungesaumt; um durch Umgang jede wohlmeinende Kritik dankbar zu nüzen, — jeden guten Rath zu befolgen, und zugleich neue Schäze für sich zu sammeln. —

Unsern ganz originellen herrlichen Vogler hat er nicht nur in dessen ausgegebenen lehrreichen Werken ungemein benuzt; — sondern ihn auch auf Reisen etlichemal gesprochen und spielen gesehen. Im Jahr 1783, als er in der Eigenschaft eines Anhaltischen Gesandten und Obristen auch nacher Wien geschikt wurde, allwo er sich beinahe ein ganzes Jahr lang aufhielte, und wodurch derselbe die erwünschte Gelegenheit bekam, die vornehmsten Orchester und Kapellen der teutschen Höfe, vermittelst genommenen Umwegen — und gehabten Nebenaufträgen, — zu sehen und zu hören, (welches die beste Schul für Künstler) benuzte er insonderheit den Umgang mit den größten Virtuosen und Tonsezern gedachter weltberühmten Kaiserresidenz — und nahm noch über das daselbst Unterricht, in's geheim, — von sehr einigen Meistern — Sterne der ersten Größe am musikalischen Horizont. — —

Und unstreitig äussert sich der hieben eingesogene feine Geschmak, mit dem wahren Ausdruk verbunden, — nicht wenig in Bocklins neuesten Säzen: gleichwie sich der, von dessen übrigen Reisen gezogene Vortheil, deutlich ebenfalls hierinnen bemerken läßt. —

Denn obgleich des Reichsfreiherrn von Bocklin seine ehemals oder zuvor gesezte Operetten sehr angenehm — und ihren Gegenständen entsprechend sind; — auch eben darum den meisten aufrichtigen Beifall sich erworben hatten; so ist dennoch die lezte von diesem Künstler und Musikgelehrten gesezte Operette: Der Abend im Garten, wovon derselbe zugleich der Verfasser, gleichwie die ohnlängst von ihm neu komponierte Operette: Das Orakel im Gothaischen Theaterkalender angeführet, — worinn — » Bocklin sowohl unter den Schriftstellern als auch unter den teutschen Tonkünstlern stehet, welche für das Theater gearbeitet haben) weit fliessender, gesangreicher, besser in künstlichen Modulationen, und rührender im Vortrag — wie nicht weniger im Uebrigen wichtiger und werther. —

Und eben aus diesen Gründen lassen ihme seine Freunde, nach hierüber erhaltenen Kennerurtheilen — und wiederholten Prüfungen — keine Ruhe, bis er diese feine und reizende ganz neue Produkten seines reichhaltigen Erfindungsgeistes dem Publikum durch Notendruk oder Kupferstich noch bekannter und gemeinnüziger gemacht haben werde; so, wie die ebenfalls von

demselben vor kurzem in Musik gesezte neue Lieder zum Singen und Klavier. —

Bocklin ist so reichhaltig in Einfällen, daß er immer auf'm Klavier hübsch phantasiren könnte, — und kaum jemals ekelhaft werden dürfte; denn von ihme hat man keine Ablagssäze zu befürchten. —

Sein moralischer Karakter ist so, — wie er seyn soll — War er war, wie er ist, verbleibt er ein aufgeweckter Menschenfreund, ein Biedermann, ein dienstfertiger Gelehrter, und ein Wohlthäter sowohl der Armen, als seiner Feinde. — Seine christliche Edle wird weder vom Undank verringert, — noch durch seine vielen Neider abgehalten. — Ich würde vieles zu seinem Lobe sagen können; aber ich bin eben so wenig zu einem Lobredner erbeten worden, — als ich gewohnt bin, die Lebenden ganz nach ihren Verdiensten zu preisen.

Von Bocklins gelehrten und jederzeit mit Beifall aufgenommen gewordenen — Abhandlungen und Beiträgen, ic. (wer darüber Meusel, die allgem. deutsche Bibliothek, und andere litterarische Schriften und Journale nachzuschlagen) will ich bei gegenwärtiger Gelegenheit nichts anführen, weil ich bloß von dessen Karakter und Tonkunsts-Talenten rc. und also bloß allein von den hier einschlagenden Objekten diesmal rede.

Von Bocklins Bildniß ward in Italien längst gestochen, wie auch im Jahr 1788 zu Berlin vom berühmten Kupferstecher Krüger, welches vor dem 42 Bande der vom Dr. Krünitz verfaßten ökonomischen Encyklopädie zu erblicken, indem sich unser Bocklin auch in diesem Fache als ein tiefer Forscher — und erfahrungsvoller Musenfreund — längst würdigst hervorgethan hat; welcher das Nüzliche mit dem Angenehmen der Künste ebensowol zu verbinden liebt, — als er zur allgemeinen Zufriedenheit seine Stunden zwischen Berufsgeschäften und Erholung rühmlich einzutheilen weiß. — P.

Rezension.

Berlin, in der neuen Berlinischen Musikhandlung: Musikalisches Kunstmagazin von Joh. Friedrich Reichardt. Zweiter Band, 7 und 8tes Stük 1791. (Jedes Stük kostet 1 Thaler. Wer das ganze Werk nimmt, erhält es für einen Friedrichsd'or.)

Es ist wohl in keinem Zeitalter allgemeiner über die Produkte der musikalischen Genies abgeurtheilt worden, als jezt: nicht als ob sich unsere Musik aus den lezten 25 Jahren, im Ganzen genommen, mehr zur Kritik qualifizirte; sondern die Künstler scheinen mit Fleiß das Richteramt über ihre Arbeiten dem blos empfindenden Theil der Menge überlassen zu wollen, um dadurch Gewinn für ihr Individuum zu ziehen. Ob damit der wahre Vortheil der Kunst bestehe, wenn ein jeder nur an Dach und Fach für sein kleines Interesse denkt, ist eine andere Frage. Aber dem denkenden Künstler, dem seine Kunst alles ist, der keine Arbeit scheut, seinen Werken Vollkommenheit zu geben, und der gern seine Eigenliebe der Wahrheit zum Opfer bringt, so hart es unter manchen Umständen für ihn seyn mag — dem muß es wehe thun, wenn er sieht, daß die ganze Absicht seines Thun und Lassens auf Zufälligkeiten, Nebenumstände oder bloßen Kizel hinauslaufen, und nicht den bessren Zwek, der Veredlung des innern Menschen haben soll, der den Künstler über sich selbst erheben würde. Deshalb haben sich manche einsichtsvolle Männer bemüht, einen richtigen Gesichtspunkt zum bessern Verständniß und zur Anwendung und Beurtheilung des Kunstwesens anzugeben, wodurch dem Dilettanten ein sehr weites Feld des Vergnügens geöfnet würde, und der rechtschaffene Künstler nicht Gefahr liefe, sein bestes Werk der ungewissen Laune oder Gemüthsstimmung der Anschauer und Hörer Preis zu geben — und dies ist auch, unserer Einsicht nach, der Grund, warum Herr Capellm. Reichardt sein musikalisches Kunstmagazin angelegt hat, dessen 7tes und 8tes Stük hiermit angezeigt wird.

Der Beschluß folgt.

Musikalien, welche in der Boßlerschen Musikhandlung zu Speier zu haben sind:

Gestewitz Cavatina dell' Opera l'Orfanella Americana, ... 20 kr.

— — Sinfonia dell' Opera l'Orfanella Americana, ... 30 kr.

Naumann Raccolta di Arie, Duetti, Cori &c.&c. aggiustati per il Cembalo dell' Opera La Dama Soldato, ... 2 fl. 30 kr.

G. J. Pierr 6 Polonoises pour le Clav. 20 kr.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 14ten März. 1792.

Rezension.

Berlin, in der neuen Berlinischen Musikhandlung: Musikalisches Kunstmagazin von Joh. Friedrich Reichardt. Zweiter Band, 7 und 8ten Stük 1791. (Jedes Stük kostet 2 Thalr. Wer das ganze Werk nimmt, erhält es für einen Friedrichsd'or.)

Beschluß.

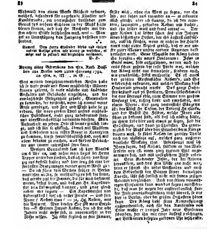
Hr. R. hat in diesen beiden Stüken, wie bisher, Auszüge aus vortreflichen Schriftstellern abdrukken lassen, die hier ganz am rechten Orte stehn, weil sich unsere Künstler nur selten solche Sachen in den Büchern selbst aufsuchen. Wie würde auch ein Musikus darauf fallen, in den tiefsinnigen Schriften eines Kant etwas für seinen Zwek zu finden? Allein, so fremd die hier befindlichen Stellen aus dieses Philosophen Kritik der Urtheilskraft für manches Fassungsvermögen seyn möchten; so sehr wäre die Beherzigung dieser schönen und wahren Gedanken einem jeden Künstler anzurathen, der etwas mehr als ein gemeiner Leyermann seyn will. Die Stellen aus Göthe's Künstlerapotheose sind treffend und der wahre Catechismus, den der ausübende Künstler, nach der gründlichen Erlernung aller vorhandenen Kunstregeln, nie aus den Augen verlieren sollte.

. . . . Du übst die Hand,
. . Den Blik, nun üb' auch den Verstand!
Die Kunst bleibt Kunst! wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen:
Hier hilft das Tappen nichts; eh man was
Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.

Wie sollte es auch möglich seyn ohne gebildetes Gefühl für das Schöne, ohne Ideal von Vollkommenheit etwas Großes in der Kunst zu leisten. — Die aufrichtigste mündliche Kritik eines Künstlers gegen den andern, hält immer dem Menschen etwas zu gute; darum traue dem Freunde, dem Menschen nicht zu viel, er lobt Dich, weil er nicht immer tadeln mag, er liebt Dich mehr als die Kunst. Aber frage Dein eigenes Gefühl; sei wahr gegen Dich selbst und gewöhne Dich daran es immer zu üben: glaube, daß da, wo Dein Gefühl anstößt, etwas verborgen liege, das Du verbessern sollst; geh nicht eher von dannen, bis Du mit Dir selber zufrieden zu seyn Ursache hast, und Du wirst hinter Dinge kommen, die Dir alle Weisen der Welt nicht sagen können, weil sie Menschen sind, aber der einstimmige Beifall der Weisen wird Dein Lohn seyn.

Es sind hier ferner, wie in den vorigen Stüken, einzelne Arien und Cavatinen, von Gluk, Händel, Leo, Rameau, Naumann, Reichardt, Pergolesi, Fra.-Cl. Lambeaux, Scarlatti, neben einander gestellt und commentirt. Alsdann folgt ein sechzehnstimmiges Kyrie rc. und ein achtstimmiges Christe rc. aus einer vierchörigen Messe des Hrn. Kammermusikus Fasch. Diese beiden Stüke sind an Effekt, Präzision des Ausdruks, Schönheit des Geschmaks, Reinigkeit des Stils und wahrer Kritik vielleicht das Merkwürdigste, was die Musik in dieser Art aufweisen kann. Man muß die Schwierigkeiten kennen, die sich Hr. Fasch bei der vierchörigen Bearbeitung dieser Messe aufgelegt hat, um diesem festigen gelehrten Künstler die volle Bewunderung und Achtung aller Freunde des Großen und Schönen zu versichern.

Wer endlich an diesem Kunstmagazin von Anfange an das steigende Interesse, die schöne Mannigfaltigkeit in der Wahl der Materien und die zunehmende Vollendung und Reife der Urtheile hat bemerken können, der wird nicht ohne



Wehmuth von einem Werke Abschied nehmen, welches, besonders für angehende Künstler und Kunstfreunde, ein vortreflicher Leitfaden zum Genuß des wahren Schönen in der Musik hätte dienen können, und daß Hr Reichardt mit diesem achten Stüke beschliessen muß, weil — Mangel an Unterstüzung den Fortgang desselben verhindert

Anmerk. Den Herrn Einsender dieses und einiger andern Aufsäze geben wir hiermit zu verstehen, er möge uns in zukunft mit dergleichen verschonen.

D. H.

Auszug eines Schreibens des Hrn. Rath Bossleres aus Berlin vom 22ten Hornung 1792. an Hrn. v. M . . in S . .

Seit meinen dreizehnmonatlichen Reisen habe ich so viele grosse und kleine musikalische Männer kennen gelernt, so viele nüzliche und schädliche Anstalten und Gebräuche eingesehen, und die erwünschteste Gelegenheit gehabt, Materialien zu sammlen, die vielleicht, wenn ich einmal meine Reise geendiget, und Zeit und Muse habe sie zu ordnen, für einen grosen Theil unsers musikalischen Publikums, nicht ganz unbedeutend seyn, und über Manches Licht verbreiten dürften. Mein Aufenthalt an jedem Orte ist immer ziemlich lange, und ich bin so glüklich, überall mit Musikern und Liebhabern vom ersten Range in Konnexion zu kommen, die so freundschaftlich sind, mich mit allem bekannt zu machen, was für den Beobachter nur immer interessant seyn kann

Vorigen Sonnabend kam ich hier Abends um 6 Uhr an, und nahm mein Logis bei Herrn Tepper unter den Linden, das ich schon von Leipzig aus bestellt hatte; und hier trug sich eine der frohsten Begegnungen meiner ganzen Reise zu: — Da ich schon drei Wochen früher in Berlin eintreffen wollte, so entschuldigten sich die Leute, daß gerade jezt die Zimmer, die für mich bestimmt waren, besezt seyen, und daß ein Hr. Kapellmeister von Ludwigslust darinne, und zwar gleich neben mir logiere — Ein Kapellmeister von Ludwigslust! rief ich voller Freude — und sein Name? Rosetti etwa? — ja, Hr. Rosetti, war die Antwort. Nun denken Sie sich mein Entzüken —! Meinen Freund Rosetti, den ich seit acht Jahren nicht mehr sah, so unvermuthet in der Nähe wissen. Ich eilte sogleich in sein Zimmer,

stellte mich, ohne ein Wort zu sagen, vor ihn hin. wir sahen uns einander an — er erkannte mich gleich; aber ich staunte, da ich den muntern, launigten, gesunden Rosetti mir dachte, und ihn leider matt und krank antraf — Der gute Rosetti hat leider schon seit vier Jahren einen bösartigen Husten, der ihn äusserst entkräftet, und ich fürchte, wenn er nicht in die Hände eines recht guten Arztes geräth, daß er wie unser guter Mozart unsere niedere Regionen bald verlassen wird. Seine Majestät der König haben ihn berufen, ein neues Oratorium: Jesus in Gethsemane, hier aufzuführen, wovon auch bereits schon gestern die erste Probe war, welcher der König nicht nur beiwohnte, sondern auch, wie gewöhnlich, selbst mitspielte Es ist eines der grösten Meisterstüken Rosetti's, und Sie würden sich erstaunen, mit welcher Wirkung dies Oratorium gemacht wurde Das ganze Orchester bestund aus 76 Personen, Demoiselle Schmalz die eine überaus edle, reine Stimme von grosem Umfange hat, richtig liest und empfindet, mit einem Worte. eine ganz vortrefliche Sängerin ist; der Altist Hr Tasani der Tenorist Hr Hurka, und der Bassist Hr Fischer, welche Ihnen alle schon zu bekannt sind, als daß ich nöthig hätte, zu ihrem Lobe hier auch etwas zu sagen, sind die Solosänger, und dann 32 Choristen Da gewöhnlich die Musik über drei Stunden beim König dauern muß, so führt Rosetti im zweiten Theile noch ein Halleluja auf, welches ganz ausserordentliche Wirkung thut Ueberhaupt muß ich Ihnen sagen, daß Rosetti, seitdem er von Wallerstein weg ist, einen ganz eigenen Stil angenommen hat, und mit unsäglichem Fleise arbeitet Sein sterbender Jesus, der bei Artaria herauskam, und daß sein Wille gar nicht war, denn er schrieb ihn unter Umständen und nach dem Bedürfnisse der Sänger seiner damaligen Kapelle, läßt sich freilich nicht mit seinen jezigen Arbeiten vergleichen Auch von seinen nunmehrigen Sinfonien kann man das sagen; nur Schade, daß man sie wegen der ausserordentlich starken Instrumentalbegleitung nicht überall, so wie hier in Berlin, oder bei grosen Orchestern hören kann Der König liebt seine Kompositionen ausserordentlich, auch für den Kurfürsten von Trier mußte er voriges Jahr neue Sinfonien schreiben, der ihn mit einer äusserst prächtigen, mit Brillanten besezten goldenen Uhr beschenkte.

Ich habe Hofnung, daß in meinem Verlage, wenn ich meine Reise vollendet haben werde, drei ganz neue Sinfonien dieser Art, von ihm erscheinen werden.

Anekdote.

Rosetti kam einstens nach St . . und besuchte des Abends die Komedie. auf einmal trat ein artiggekleideter junger Mann zu ihm: „Um Vergebung! sind Sie Hr. Rosetti?" Ja, der bin ich — „möchten Sie doch die Güte haben, diesen Abend einer Gesellschaft von Frauenzimmern das Vergnügen zu machen, und „einige Stunden ihnen zu schenken?" O ja, warum nicht —! „So bitte ich Sie nur einen „Augenblik zu verweilen, ich werde die Ehre haben, Sie hier abzuholen" Nach einigen Augenbliken kam er wieder in Begleitung zweier Frauenzimmer, von denen die eine Rosetti am Arme nahm. Man führte ihn hierauf in ein Zimmer, wo alles ganz musikalisch war, auf einem schönen Flügel von Stein, lagen Rosetti's Sonaten aufgeschlagen, und einige Herren waren mit ihren Instrumenten zur Begleitung bereit. Eine artige Dame, die Frau vom Hause, bat Rosetti, daß er doch etwas spielen möchte — Sie verzeihen Madame, ich spiele nicht Klavier — und die ganze Gesellschaft drang in ihn, daß er doch nur etwas möchte hören lassen! — Ich versichere Sie auf Ehre, versezte Rosetti, daß ich das Klavier nicht spiele, ob ich gleich diese Sonaten und noch vieles andere geschrieben habe. Einige von der Gesellschaft flüsterten sich in die Ohren daß er singe. Sogleich übergab ein anderes Frauenzimmer ihm eine Arie, und bat ihn sehr höflich „daß er doch der Gesellschaft das „Vergnügen gönnen, und etwas singen möchte" — Auch das bin ich ausser Stande, meine Schöne! Mittlerweile wurde das Abendessen aufgetragen, man sezte sich zu Tische, sahe sich einander an, glaubte durchgehends, daß sie getäuscht wären, und ließ es ihn ganz deutlich merken, daß man gerne sähe, wenn er nach Hause gienge. Und doch war es der wahre Rosetti.

Bei Gelegenheit der Einführung des Todes Jesu von Graun, in der Kirche zu L . . entwarf der dasige Rektor und Organist Hr. B . . nachstehende „Gedanken

„die Kirchenmusiken, Passionen und Kirchengesänge betreffend."

„Kirchenmusiken sind zwar eigentlich kein wesentliches Stük des öffentlichen Gottesdienstes. Es lassen sich vielmehr, bei dieser allgemeinen und zugleich zwekmäßigen Gottesverehrung, große, zahlreiche Gesellschaften ganz ohne dieselben denken. Und sehr oft, besonders an kleinen Orten, ist dies der Fall. Wo es besser wäre, durch einen erbaulichen und geistreichen Gesang das Feuer der Andacht anzufachen und zu unterhalten, als daß man durch eine schlechte Musik entweder dem zerstreuten und schwazhaften Kirchenbesucher einen Freibrief seiner Geschwäzigkeit ertheilt, oder den ohnedies matten Zuhörer, so recht augenscheinlich, desto sanfter in die bald darauf folgende Predigt hinüber schlummern läßt. Dergleichen ganz planlose Kirchenstüke, welche durch die oft zehnfache Wiederholung einer und eben derselben matten Idee, und durch andere Unanständigkeiten, nicht auf der rühmlichsten Seite sich auszeichnen, sind, besonders seit einiger Zeit, von allen vernünftigen Gottesverehrern bis zu der zweklosesten aller menschlichen Erfindungen herabgewürdiget worden.

Wenn es aber einmal unser Amt mit sich bringt, dergleichen unzureichende Mittel, bei einer so sehr gemischten Volksmenge, zur Verherrlichung Gottes, Vermehrung der Andacht, und zu einer auf Alle passenden Seelenveredlung anzuwenden. Wenn nun dies unser Beruf, ich möchte fast sagen, zur Gewissenssache macht, gerade jezo, in demjenigen Zeitalter, darinne wir leben, da unser Ohr eben so sehr als unser Gaum verwöhnt ist, da die Tonkunst auch von uns Deutschen mehr als jemals als eine eigene Wissenschaft theoretisch behandelt wird: Fürwahr! dann ist es schwer, den sogenannten Kirchenstil in unsern Musiken also abzufassen, daß er weder theatralisch, noch schwülstig, noch allzuleer und abgedroschen, sondern edel, erhaben und zwekmäßig ausfällt, ganz vorzüglich aber, bei sparsamen Einkünften, unter denen vorhandenen Stüken eine kluge Wahl zu treffen.

In wiefern nun die gewöhnlichen Passionen, die auch an unserm Orte, jährlich am Palmsonntage, grünen Donnerstage und Charfreitage, nach einem von denen vier Evangelisten, bisher sind abgesungen worden, zur Veredlung und Erhabenheit unserer öffentlichen Andachten beigetra-

gen haben oder nicht? davon laßt sich diejenigen urtheilen, denen Amt und Würde die Verbindlichkeit auflegt, deswegen zu verfügen, und öffentlich zu reden.

Mir sey nur ein flüchtiger Blik auf diese, mit Behutsamkeit zu entscheidende Sache vergönnt! Auch die heiligste Sache verliert durch ihre Verstellungsart. Dies bleibt unbezweifelte Wahrheit. Prosa und Tonkunst sind nur in sehr wenigen Fällen wirkliche Schwestern; wohl aber Dichtkunst und Tonkunst, und das Affektvolle von beiden muß man erst selbst empfunden haben, ehe man es andern vortragen will. Der größte Redner fühlt sich nicht zu allen Zeiten stark genug, jene kernichten biblischen Texte, die überdies ursprünglich in einer abgestorbenen Sprache abgefaßt sind, mit dem gehörigen Tone, Abwechslung und Nachdruk vorzutragen: wie viel weniger der hierzu nicht absichtlich gebildete Sänger! Und gesezt, er habe einiges Gefühl, Uebung und Ueberzeugung dazu. Wie sehr wird er nicht durch die beschwerlichen Fesseln des Gesanges und der längst vorhergesehenen, nicht gehörig abwechselnden Noten im Ausdruk seines Vortrags gehemmt? Und endlich: die ersten Verfertiger der abzusingenden Passionen, wie? haben sie nicht, auch von dem noch so dauerhaften Sänger, und von seinen gleichsam verstählten Werkzeugen, unendlich mehr verlangt, als er zu leisten im Stande ist? —

Der Beschluß folgt.

Musikalien,

welche in der Boßlerschen Musikhandlung zu Speier angekommen, und um beigesezte billige Preise zu haben sind:

Auswahl der neuesten italienischen, französischen und deutschen Singstimmen, 1 und 2tes Heft, jedes . . . . . 1 fl. 20 kr.
Carolo de Bost Sonata per il Cembalo con Flauto obligato . . . 1 fl. 20 kr.
Gyrowitz Sinfonia della Opera L'Orfanella Americana . . . . 30 kr.
— — Cavatina della Opera l'Orfanella Americana . . . . 20 kr.
— — Sonata per il Forte-Piano 1 fl. 20 kr.
C. Hunt Pace mio caro Sposo avec 8 Variations pour le Clav. . . . 24 kr.
G. F. Köhler 12 Lieder fürs Klavier mit Gesang, 2ter Theil . . . 1 fl. 20 kr.
Th. A. Kunz 7 Gesänge für das Klavier 48 kr.
Marcolini 12 Lieder . . . 1 fl. 12 kr.
D. J. Merkel einige Kompositionen für das Klavier und den Gesang . 1 fl. 20 kr.
G. J. Pfarr kleine Klavierstüke . 24 kr.
— — 6 Quadrilles pour le Clavecin 30 kr.
Racknez (Baron de) III Sonates pour le Clavecin . . . . 1 fl. 20 kr.
G. Sarti due Scene dell' Opera di Medonte accommodate per il Cembalo, & il Canto dal Sig. *Vallaperti* . . . 1 fl. 20 kr.
G. Ch. Schöneckt Minuetto Pollacca e Rondo 24 kr.
Versuch eines formularisch- und tabellarisch vorgebildeten Leitfadens im Bezug auf die Quelle des harmonischen Tönmaßausflusses, ferner auf die mechanisch ausführbare Stimmungsübertragung der sowol Kammeralstimmung, als auch ungleich schwebenden sixen Temperaturstimmung auf der Orgel und den Tastensinstrumenten;
Aus einem schärfer durchdachten Manuscript aufgehoben, und der populairen Gemeinnüzlichkeit faßlich zugerichtet, dargeboten.
Nihil est in intellectu quod non antea fuerit in sensu!
Dem Meister der musikalischen Theorie Herrn Fried. Wilh. Marburg zugeeignet 2 fl. 30 kr.
J. L. Willing 3 kleine und leichte Klaviersonaten 2ter Theil . . . . 1 fl.

In obiger Handlung sind nun auch fertig geworden.

Der graue Bruder, Ein nach Veit Webers Sagen der Vorzeit bearbeitetes Gedicht für eine Singstimme und Klavier gesezt und herausgegeben von von dem Busche . 2 fl. 12 kr.
W. A. Mozart Concert pour le Forte-Piano, op. 18. . . . . 3 fl. 30 kr.

Das heutige Notenblatt enthält: Menuetts caractéristiques composés par Mr. le Baron de Benkim.

Das Register zur Korrespondenz 1791 wird heute ausgegeben.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 21ten März. 1792.

Bei Gelegenheit der Einführung des Todes Jesu von Graun, in der Kirche zu K.., entwarf der dasige Rektor und Organist Hr. B., nachstehende „Gedanken

„die Kirchenmusiken, Passionen und Kirchen„gesänge betreffend.“

Beschluß.

Muß nicht, z. B. der, die Person des Evangelisten vorstellende Sänger, eine ganze Stunde hindurch, und oft noch länger, (die kleinen Pausen oder Ruhepunkte kommen gar nicht in Betrachtung!) die unerschöpfliche Kraft seiner Lungen und Kehle dergestalt anstrengen, daß man endlich die sogenannten Luftröhrendeckel gleichsam klappern hört? — Die Sache ist mir zu ernsthaft und wichtig, als daß ich hier die übrigen, ganz natürlich und sogar der Religion nachtheiligen Schlußfolgen herausziehen sollte, die leider der Leichtsinn von denen dabei handelnden Personen und oft ganz unschicklichen Stimmen oder Sängern herzuleiten Gelegenheit hat.

Dieses Wenige habe ich in möglichster Kürze bloß darum zusammengedrängt, damit das hiesige Publikum die gute Absicht nicht ganz verkenne, die ich hatte, als ich unserer Kantoreigesellschaft, Graun's Tod Jesu, von Ramleen gedichtet, aufzuführen vorschlug. Ich erhielt die gütige Einwilligung unsers hochehrwürdigen Hrn. Präsidis und derer vornehmsten Mitglieder derselben augenblicklich. Aber welcher guten Sache legen sich nicht Hindernisse in den Weg? *) — In meinen akademischen schon etwas reifern Jünglingsjahren habe ich mich durch dasselbe mehr als einmal bis zur unaufhaltbaren Thräne erbauet. Und ich schäme mich ihrer, als Mann, noch heute nicht. „Aber wer? wird sie nicht der kalte „Vernünftler weibisch nennen? Ganz gewiß! — „denn er will Kirchenmusik ohne Ausnahme, aus „den öffentlichen Zusammenkünften der Christen „verbannt wissen. Es sind Rührungen, spricht „er, die längstens mit denen uns erwartenden „Mittagsschüsseln verraucht sind!“ So! — Welch ein Machtspruch! — Sie erlauben mir, mit gleicher Kälte zu fragen. „Wie? beweist „Ihr Satz nicht zu viel? Können zweckmäßige „Kirchenmusiken, (denn nur von solchen ist hier „die Rede,) nicht wenigstens Vorbereitungsmit„tel zur Andacht seyn? — Ist nicht das Gebet, „bei unsern öffentlichen Gottesverehrungen, un„ter allen wesentlichen Theilen der wesentlichste? „Wollen wir dieses leise verrichten: wie viel „verliert der große Haufe, wenn er nicht laut „beten, oder seine Gedanken durch Worte aus„drücken darf? Und würde dieß verstattet; Mein „Gott! welches zwecklose, einander übertäubende „Geräusch würde denn nicht entstehen! — Wie? „würde dieß nicht weit mehrere, zur Stille ge„wöhnte Denker, aus unsern Versammlungen „verscheuchen, als alle, auch noch so schlecht ge„setzte Melodien und Musiken? — Nein! Dank „sei es euch, Vätern, die ihr uns unser Gebet „durch melodische Gesänge, mit einem Mund „und Herzen, mit einer alles übertreffenden Er„habenheit, durch die Wolken dringen lehrtet! „Dank sey es euch, geistreichen Dichtern, die ihr „uns noch täglich mit neuen vernunft- und „schriftmäßigen Psalmen, nach so mancher herr„lichen Kirchenmelodie gedichtet, beschenkt. „Dank! euch Fürsten, daß ihr auch diese zum „öffentlichen Gebrauche bestimmtet!“

Was aber die leider allzusehr herabgewürdigten Rührungen betrift, so ist der Werth und Unwerth der wahren und falschen Gefühle im Christenthume längst entschieden. Gefühlvolle,

und zugleich richtig denkends Steien wissen es ohne künstliche Demonstration, wie sehr die Gemüthsbeschaffenheit derjenigen Menschen von starken, unbeweglichen Fibern zu kurz kömmt, welche die hinreissinste Musik in einem eiskalten Froste läßt, — ich muß mehr sagen: von ihnen abprallt — Aber leider die Hülfsbedürftigen wissen es auch —

Belehrung, Belehrung — verlangen Sie in Christentempeln. „Wir nicht weniger. Aber „wir verlangen Belehrung und Erbauung zugleich. Und dazu gehört doch wohl eine gemäßigte Herzenswärme? Ist uns dann aber diese „so natürlich? Ist uns denn die Andacht zu Ihrer kalten Belehrung so unentbehrlich? Wozu „bedürfen wir aber Ihrer Belehrung, wenn unser Verstand und Wille schon zuvor richtig gestimmt sind?" —

Weg also, ihr großen geistlichen Redner, die ihr nach dem größten Muster eures Herrn gewaltig zu reden euch bestrebt; weg mit den pathetischen Stellen eurer öffentlichen Reden an das, an eurem Munde hangende Volk! — Es sind Rührungen! — Weg mit der Laienbibel, mit jenen öffentlichen Sammlungen geistreicher Gesänge, die Gerhard, Gellert, Cramer, Klopstok, Lavater und andere ältere und neuere Sänger, nach dem Herzen Gottes, gedichtet haben! — Es sind Rührungen. — Doch nein! laßt uns immer diese Rührungen! — Mögen sie doch jene eiskalten Denker mit dem verhaßten Namen: angenehmer Betäubungen! belegen, — wir befinden uns wohl dabei! Für uns sind sie Herzensstärkung — Seelennahrung sind sie für uns noch am Rande unsers Grabes. Sie begleiten uns hinüber, diese auf Christusliebe sich gründenden Empfindungen, in jene selige Ewigkeit, — werden vollkommneres Lob, verfeinerter Dankgefühle und Anbetung des göttlichen Urhebers unserer Empfindungen, dessen Eingeweide, wie die Schrift spricht, sich um unsers Jammers hienieden willen, bewegten. — — B...

*) Hr. B. nennt unter den Hindernissen, welche sich der Einführung der Graunischen Passionskantate, der Tod Jesu, in den Weg gelegt, auch dieß: daß er nach vieler Mühe und vergeblichem Hin und herschreiben an auswärtige Bekannte, es dennoch nicht habe kriegen können, endlich habe er doch eine Partitur aus der Breitkopfischen Buchhandlung in Leipzig gegen ein gewisses Commissionsgeld, blos auf einige Wochen zum Abschreiben bekommen, so

er hätte sich dieses mittelmäßige Stük gemacht. Der Kenner würde es in 50 Jahren gewiß noch schäzen!

Ich habe dieses Oratorium daselbst öfters aufführen, es war doch so ziemlich mittelmäßig gut, die Trompetenstimme zu der Arie: Er erhebt ein Berg Geschrey [illegible] tut sehr guten Effekt. Freilich fehlt es leider! in kleinen Städten an guten Instrumentisten und Vokalisten.

J. G. L. in P.

Anmerkung über die in Nro 5. der Filarmon. Korresp vom 6ten Febr. 1792. pag. 33. eingerükten Anfrage:

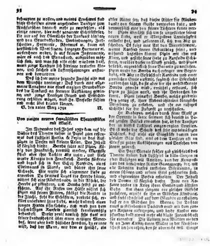
Ueber das Mangelhafte der Theorie der Musik.

Ich habe die Musik anfänglich zu meinem Vergnügen als eine Nebensache fast ohne Unterricht erlernet, und nun ist sie meine Hauptbeschäftigung. Mit der Sezkunst gebe mich wenig, aber gar nicht ab. Dieses, und daß ich mich in keine fernere Entscheidung einlasse, muß ich hier voraussezen.

Diese Anfrage scheint mir aber von Wichtigkeit für die Grundsäze der Musik zu werden, und ich traue dem Hrn. Verfasser so viel Einsicht zu, daß ich mit sehnlichem Verlangen schon der fernern gründlichen Auseinandersezung entgegen sehe; gleichwol wird es an Einwendungen nicht fehlen, und daß sich dieserhalb auch bei mir einige Zweifel erregen, will ich nicht in Abrede stellen.

Daß die ganze Stüze der Musik nur in einem einzigen Akkorde bestehe, gebe ich gerne zu; wie man aber zur ganzen diatonischen Tonleiter nur einen einzigen Grundakkord ohne Verwechslung konsonirend gebrauchen, richtige Fortschritte, und harmonische Verbindungen bewirken könne: solches erwarte in der fernern Auseinandersezung.

Malzher und Rameau sind nicht einig, ob die Harmonie aus der Melodie, oder diese aus jener entspringe. Rameau glaubt zur Tonleiter drey Grundakkorde, auch daß die Melodie aus der Harmonie entspringe, aus der Natur hergeleitet und erwiesen zu haben. Riepel giebt auch drey Grundakkorde an; Kirnberger und Marpurg hingegen wollen nur zween derselben anerkennen, und dennoch gebrauchen sie zur Tonleiter auch noch den dritten; Portmann spricht ebenfalls von zween, und worauf sich alle Harmonie gründe. Alle suchen ihre Meinung durch Gründe



behaupten zu wollen, und meines Erachtens sind diese Schriften einem angehenden Tonsezer zum Nachforschen dennoch mehr zu empfehlen, als einige neuere, hier nicht genannte Schriftsteller, die nur auf der Oberfläche der Tonkunst bleiben, und von Grundakkorden, Verbindungen, Fortschritten, Harmonie, Rhytmus rc. kaum ein verständlich Wort sagen, hingegen Harmonie rc. ausrechnen wollen, so auf keinem Instrumente, wäre es auch das Monochord, auszuüben möglich sind, und man sich also nicht wundern darf, wenn junge Tonsezer sich hierinne vertiefen können, und solches als Luftererscheinungen anstaunen und bewundern.

Daß ich hier meine hegende Zweifel also mit dem Wunsche vereinige: Daß durch eine allgemeine Annahme nur eines einzigen Grundakkordes die Tonkunst an freierer Aufklärung gewinne, und junge Tonsezer Grund und Erleichterung erhalten mögen, wird Hr. Verfasser fühlen und nicht übel deuten können.

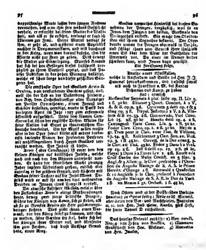
S. den 22ten Merz 1792. R.

Von einigen neuern französischen Theaterstüken mit Musik.

Im November des Jahrs 1787 kam auf die Bühne des Theatre italien in Paris zum erstenmal das Lustspiel Bertha & Pepin in drei Aufzügen in Versen mit kleinen Arien. Der Inhalt ist kürzlich dieser. Bertha sollte mit Pipin, König von Frankreich, vermählt werden, Margiste schob aber ihre Tochter Alix unter, und diese wurde Königin von Frankreich. Bertha flüchtete und begab sich in den Schuz Ranfrids, eines Edelmanns in Mans, und hütete ihm seine Schaafe. Sie wußte sich allgemeine Liebe zu erwerben. Da sie eines Tages die Heerde hütete, nähert sich eine Räuberbande, in der Absicht, die Heerde zu plündern, und Bertha selbst zu entführen. Auf ihr Rufen um Hülfe nähert sich Pipin mit seinen Rittern, schlägt die Räuber in die Flucht, sieht die Schäferin, verliebt sich, erklärt unbekannt seine Liebe, macht dadurch einen jungen Hirten eifersüchtig, und wird von dem hochmüthigen Ranfrid ziemlich kavaliermäßig behandelt. Dieser prahlt nemlich sehr stark mit seiner Landeshoheit über einen einzigen Meyerhof, lernt aber bald höflicher sprechen, da er inne wird, daß der Mann, mit dem er spricht, ein edler Ritter sey, daß dieser Ritter die Räuberbande von seinem Gute vertrieben habe, und vermuthlich eine von seinen Töchtern freien werde. Pipin überläßt sich um so ungestörter seiner neuen Liebe, weil er Margistens Treulosigkeit entdeckt hat, und gesonnen ist, sich von Alix zu scheiden. Es folgt eine Art von Divertissement, womit Ranfrid seinen Geburtstag feiert, und während desselben kömmt Pipin mit ihm zu Klare, und gesteht seine Liebe zu Ranfrids Schäferin, worüber dieser in Wuth geräth, und Pipin befiehlt, augenblicklich seine Baronie zu verlassen. Pipin wirbt bei Bertha nach eifriger um Gegenliebe, als Alix in Gesellschaft Ranfrids und einer ziemlichen Suite aufstellt, sogleich ihrer Eifersucht ausbrechen läßt, da sie aber die ihr wohlbekannte Bertha gewahr wird, erräthet, erstaunt, sich Pipin zu Füßen wirft, und ihr Verbrechen bekennt. Pipin heirathet Bertha, welche großmüthig genug ist, ihrer Nebenbuhlerinn königliche Vergebung zu erflehen, und ihr ein ruhiges Schiksal für die Zukunft zu verschaffen.

Hr. Desaydes, welcher durch seine Musik zu der Operette le feux serment sich bereits in Paris großen Beifall erworben hat, ist der Tonsezer der in dieses Lustspiel eingemengten Arietten. Es ist mehr die Schuld des sehr mittelmäßigen Dichters, daß nicht alle Singstüke darinn von gleicher Güte sind, weil es dem Tonsezer oft an Stoff zu guten Ausführungen aus Versehen von jenem gebrach.

Ein Paar Monate früher gab gleichfalls das Theatre italien das Lustspiel la Fille-Garçon in zwei Aufzügen mit Arietten, von der Komposition des berühmten Ritter Saintgeorge, die, wie alle Arbeiten dieses trefflichen Dilettanten, in einem schönen und reinen Styl geschrieben sind, und allgemeinen Beifall erhielten. Der Inhalt des Drama ist kürzlich dieser. Frau von Rosanne verlor im Krieg ihren Gatten und ältesten Sohn. Um ihren jüngern vor gleicher Gefahr zu sichern, erzieht sie ihn in Mädchen Kleidung, und sucht ihn selbst auf dem Glauben zu erhalten, daß er ein Mädchen sey. Aurelie, die Tochter eines wohlhabenden Pachters wird mit dem jungen Rosanne auferzogen, und beide Kinder empfanden bald etwas mehr als bloße Freundschaft für einander. Die Aeltern von Aurelien wollen sie an Jean Lucas, einen Müller in der Nachbarschaft verheirathen, den sie aber nicht will. Einige



doppelsinnige Worte lassen dem jungen Rosinne vermuthen, daß man ihm sein wahres Geschlecht verhele, er erforscht bei seiner Mutter die Wahrheit, und als er sie erfährt, verlangt er sogleich Lucretia zur Frau. Seine Mutter versagt sie ihm, er geht ab, und erscheint einen Augenblik nachher in Dragoneruniform, und will durchaus in den Krieg, wenn man darauf bestehe, ihm die Nicette nicht zur Frau zu geben. Dies bewegt die Mutter zur Einwilligung. Mamsell Renaud hat sich bei den Gesängen dieses Lustspiels vorzüglich zu ihrem Vortheil gezeigt, und das Pariser Publikum in der hohen Meinung bestätigt, welche es schon lange von dieser geschickten Sängerin hat.

Die ernsthafte Oper des Guillard Arvin & Ovalna, vom verstorbenen Sacchini gesezt, und, weil ihn der Tod an der Vollendung hinderte, von Rey, dem Orchesterdirektor oder Vorgeiger am Pariser Operntheater, einem Freund und Schüler desselben, geendigt, wurde in Paris den vorlezten April im Jahr 1787 zum erstenmale öffentlich aufgeführt. Unter dem Namen Caractacus hat schon der englische Dichter Mason für seine Nation das Sujet zu theatralischem Gebrauche bearbeitet. Um der Musik willen mußte aber in der Oper sowol dieser als andere barbarisch lautende Namen der spielenden Personen mit wohlklingendern durch Herrn Guillard vertauscht werden. Der Inhalt ist dieser.

Arvir (oder Caractacus) ist einer von den kleinen Königen auf brittischen Inseln, welche nach und nach von den Römern unterjocht wurden. Er hatte der feindlichen Macht zwanzig Jahre tapfern Widerstand gethan, endlich aber unterlag er der grössern Gewalt, und flüchtete mit Evelina seiner Tochter auf die Insel Mona. Daselbst ward er mit ihr von den dort wohnenden Druiden im Innern ihres Tempels verstekt.

Der römische Feldherr Messala, welcher über den Zufluchtsort Arvir's einige Muthmaßungen hegte, bewog zwei junge brittische Prinzen, Söhne der Königin von Kenox, sich zu stellen, als ob sie zu Gunsten Arvirs ein Heer zusammenzubringen suchten. Dies giebt ihnen einen Vorwand, vor den König selbst zu kommen, und ihm zu melden, seine Gattinn sey fiel, halte sich bei der Königin ihrer Mutter auf, und übersende ihm zum Zeichen, daß diese Aussage Grund habe, einen Ring.

Evelina vermuthet Hinterlist bei diesem Benehmen der Prinzen, vorzüglich, weil sie an Irwin dem Jüngern von beiden, Merkmale von Verlegenheit entdekt. Sie macht den Oberdruiden mit ihrem Argwohne bekannt. Der Oberdruide nimmt die Prinzen abermals in Verhör, und schlägt ihnen zum Beweis ihrer Unschuld einen Eid über dem Altar der Gottheiten der Unterwelt vor. Da einer im Namen beider schwören kann, wird Irwin dazu gewählt.

Die Fortsetzung folgt.

Anzeige neuer Musikalien,
welche in Amsterdam und Berlin bei Hrn. J. J. Hummel herausgekommen, und daselbst sowol als auch in Frankfurt a. M. bei Kantor Bihmann und Komp. zu haben sind: nemlich

Hoffmeister Serenata à plus. Instr. op. II. Liv. 1. 1 fl. 30 kr. Blasnet 3 Quart. Concert. à 2 V. A. & B. op. 2. 3 fl. Gyrowetz 3 detto op. 6 & 3 chaq. op. 3 fl. Pleyel Sestetto à 2 V. 2 A. Violon. & B. op. 33. 2 fl. Giornovichi, Viol. Conc. Lib. 15. 2 fl. 30 kr. Hacke detto op. 4. 2 fl. Campagnoli Flute Conc. Lib. 3. 1 fl. 30 kr. Fodor Clav. Conc. op. 1. 2 fl. 30 kr. Haydn 3 gr. Trios pour le Clav. avec Flut. & Violone. op. 34. 3 fl. Kalkbrenner 3 Clav. Son. av. Viol. op. 3. 1 fl. 45 kr. Ouvert. de la Dot arrang. p. le Clav. av. Viol. 45 kr. Fodor 3 Duos à 2 Viol. op. 19. 2 fl. Just 6 detti op. 17. 2 fl. 30 kr. Pleyel 3 Duos à 2 Flutes Liv. 1. 2 fl. Kauchnéa Graff Danses des Muses Consist. en 5 Men. 5 Angl. & 3 Allem. p. le Clav. presentées à l'Occasion du Auguste Mariage de S. A. S. le Prince Heredit. d'Orange 1 fl. Reinwald 2 Quadrilles & 10 Angloise p. le Clav. presenté à l'occasion du Auguste Mariage de S. A. R. le Duc de York 1 fl. les Memes à gr. Orchest. 1 fl. 48 kr.

Nach Ostern wird in der Boßler'schen Verlagshandlung zu Speier fertig: Neue 60ste Samml. aller Arten von Vor- und Nachspielen, Fantasien ꝛc. ꝛc. von Hrn. Just Heinr. Knecht, 4tes Heft, die harte Tonart D enthaltend.

Das heutige Notenbl. enthält: 1) Men. caract. Nro. 4 von Fihrn. von Bocklin, 2) Naumans Grabschrift von Hrn. Weimar. 3) Menuetto von Hrn. Junker.

Musikalische Korrespondenz

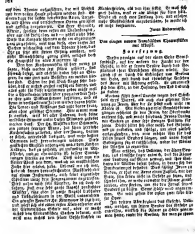
der teutschen Filarmonischen Gesellschaft
Mittwochs den 28ten März. 1792.

Hamburg im März 1792.

Da sie so viele gute Nachrichten in ihren musikalischen Zeitungen bekannt machen und zu verbreiten suchen, die wir und mehrere andere mit vielem Vergnügen lesen, so wird ihnen eine Anzeige aus Hamburg von einem fremden und unpartheiischen Musikfreund hoffentlich nicht unwillkommen seyn. Ich halte mich hier seit einiger Zeit auf, und als Musikliebhaber gehe ich derselben nach, so viel ich kann. Es war mir sehr befremdend, in dieser großen Stadt so wenig wahre Musikfreunde und gute ausübende Liebhaber zu finden, daß deshalb nur ein einziges großes Privatkonzert hier anzutreffen, und keine öffentliche hier anders statt finden, als wann Fremde, Durchreisende, oder, was doch auch sehr selten vorkommt, Einheimische solches einzeln veranlassen. Ein fortgehendes, wo ein jeder fürs Geld einkommen kann, ist hier ein unbekanntes Ding. Statt dessen gehet man lieber in die desto häufigern täglichen Gesellschaften und Schmausereien, und verspielt oft zehenmal mehr, wenns wenig ist, als ein Konzertabend kosten könnte. Doch dieß ist nun einmal ein eingerissenes Uebel, indem man lieber den Magen als das Ohr verderben, lieber seinen eigenen Beutel leeren, als eines guten Musikers oder Künstlers seinen füllen helfen will. Dawider scheinet hier kein Mittel zu seyn, da man hier so frei denkt als lebt. Aber das begreiffe ich doch nicht, wie man an einem so großen ansehnlichen Ort, wo so viele Fremde, angesehene, vermögende und geschmackvolle Leute zu treffen, darunter auch wirklich sehr viele sind, welche die Musik schätzen, verehren und gerne hören, dennoch so wenig Eifer, Thätigkeit und Beihülfe sehen lasse, nur ein Einziges Konzert hier in wahrem Flor und ächter Würdigkeit zu erhalten. Dieß ist mir unbegreiflich, und doch muß es wahr seyn, da ich jezt ein Augenzeuge davon bin. Eine sonderbare und ganz originelle Einrichtung hier im musikalischen Fache, kann einigen Schein zu dieser Hinderniß für beide Seiten hergeben. Alle öffentliche Konzerte müssen hier von sogenannte Rathsmusiks ohne alle Weigerung besezt werden. So gute brave Spieler dieß sind, und die im Ruf stehen, daß sie ohne Fehl vom Blat lesen und richtig vortragen, so ist doch kein einziger Solospieler unter ihnen, auch sind sie nicht stark genug, ein großes Konzert alleine zu besezen, und dazu müssen dann ihre Expektanten und denn die von der Masse genommen werden, und diese ehrlichen Leute sind gute Baßspieler, aber keine Helden, Haydn, noch weniger Mozarts Sinfonien richtig vom Blatt wegzuspielen. Gute Flötenspieler, Oboe, Klarinet und Hornbläser giebts gar nicht unter ihnen. Dieß hat dem guten Hrn. Direktor Schröder beim Theater unendlichen Verdruß gemacht, da er geschikte Oboisten ankommen lassen, um beizubehalten, gezwungen worden, diese wieder abzudanken, und mit schlechter Besezung hierin seine vielen Zuhörer vorlieb nehmen zu lassen. Der Mangel an Solospielern und auch Sängern macht also auch die Privatkonzerte oft sehr mangelhaft, und hindert das Gute, was dennoch hier hervorgebracht werden könnte, wann diese Lüke leichter ausgefüllet werden könnte. Da ich diese Erzählungen hier von verschiedenen Musikfreunden gehöret hatte, so ward ich auf eine so angenehme als ganz unerwartete Art getauscht, als ich durch ein Mitglied des Westphälischen Liebhaberkonzerts eingeführet ward, das in dem hiesigen Konzertsaal, (welchen er den Winter über miethet, und also als ein Privatzimmer, das einem Bürger zugehöret,) gehalten wird.

Dieser Saal ist so gut angeleget, und klingt die Musik darinn ganz vortreflich, und können die Instrumentalisten da mehr ausrichten, wie anderswo vielleicht nicht 30. Es war mir viel gutes von diesem Konzerte gesagt worden, besonders, daß man Sinfonien hier nicht schöner und vollständiger aufführen hörte, als daselbst. Dieß fand ich zu meiner großen Zufriedenheit sehr bestätiget, da ich verschiedene neuere und ältere von Haydn, Weoniţky, auch sogar Mozart ausnehmend schön, richtig und mit vielem Feuer und gutem Vortrag ausführen hörte. Viel Vergnügen machte mir auch der angenehme Gesang der Madame Beschoet und Madame Langerhans, welche dieses Konzert aus wahrer Liebhaberei mit erheben helfen, nicht weniger Hr. Eule, Hr. Plarkner, Hr. Rou, der vom Theater, mit Vergünstigung des Hrn. Direktor Schröders, als selbst Musikliebhaber und Freund des W. Auch hörete ich eine allerliebste Bravarie von Righini, von dem Hrn. Hoffmann, Kirchensänger, mit edlem Geschmak und Richtigkeit sehr gefällig vorgetragen; so daß dies alles mich zum öftern sehr beseitigte. Auch spielte ein gewisser Liebhaber Hr. Prale ein Klavierkonzert von Hoffmeister, und ein junger Hartmann, Sohn des Rathsmusikus und Thurmers, ein Klavierkonzert von dem Hrn. Musikdirektor Schwenke, recht fertig und richtig. Eine Partita vom Londner Bach für 7 Blasinstrumente gefiel mir sehr wohl. Aber alle meine und aller Zuhörer Erwartung übertraf der Abend, der dem Andenken des unvergeßlichen Mozarts gewidmet war. Ich gestehe es, so etwas war ich in Hamburg nicht vermuthen, und ich bin noch jezt fest betaubt, wenn ich mich dahin zurückdenke. Der hiesige Korrespondent ist mir darinn zuvorgekommen, sonsten hätte ich ihnen längstens schon gemeldet, wie werth, wie gefühlvoll mir dieser Abend war. Lesen sie also gefälligst nochmalen dieses Blat Nro 20 worinn alles buchstäblich wahr geschildert ist, was so entzükend wohlgefiel, und ich gestehe, daß ich es würde übertrieben gefunden haben, wann nicht meine Ohren es gehört, und meine Seele es ganz empfunden hätte. Ich will nichts weiter von denen 2 Sinfonien sagen, so zu erst und in der Mitte gemacht wurden, nichts weder von dem vortreflichen Klavierkonzert aus B dur, das bezaubernde Stellen in den begleitenden Stimmen hat, wobei unter andern das Fagot sich so vortreflich, von dem vortreflichen Hrn. Schwenke so meisterhaft vorgetragen, hören lässet, und wie der junge Westphal, Sohn des Unternehmers dieses Konzerts, der die musikalische Niederlage hier hat, so richtig und gefühlvoll vorgetragen; nichts mehr von dem herrlichen Rondo, das Madame Langerhans so gefällig sang, Hr. Hönecke mit dem obligaten Klaviere so gut begleitete; nichts von der kleinen, aber allerliebsten Kantate, darinn Hr. Pietsner die Tenorstimme mit Beifall sang; nur die Schlußsinfonie verdienet, daß ich noch etwas von meinem Gefühl sage. Der Anfang ist so majestätisch, daß dieser schon auch den kältesten, unfühlbarsten Zuhörer, Nichtkenner so überraschte, daß wenn er auch plaudern wollte, hiedurch abgehalten wird, unaufmerksam zu seyn, und sich so zu sagen, in Positur zu sezen, ganz Gehör zu werden. Hiernächst gehet es ins Feurige, volle, unaussprechlich große und Gedankenreiche über; mit frappanten Abwechslungen in allen fast obligaten Stimmen, daß es fast unmöglich ist, so schnell im Gehör und Gefühl zu folgen, daß man fast dabei erstarret. Dies wahre Erstarren ward man bei verschiedenen Musikkennern und Freunden sichtlich gewahr, so daß einige gestanden, so was hätten sie sich nicht denken und vermuthen können in Hamburg so vortreflich vorgetragen zu hören. Der Aufführer des Konzerts und der schönen Sinfonien ist der vorerwehnte Hr. Hoffmann, der in der Zeitung wahr bezeichnet wird.

Ich könnte vielleicht noch mehr vom Innern dieser großen Sinfonie, die man die Einzige oder übererdische nennen konnte, und aus Es gehet, und aus 16 fast alle obligaten Stimmen bestehet, sagen, wann ich Kenner genug wäre, dieses alles richtig zergliedern zu können. Es mag genug seyn, wenn ich und mehrere, die um mich waren, laut sagten, eine ähnliche Sinfonie könnte schwerlich in der Welt mehr seyn, und diese nur ihr Daseyn zu glauben, konnte kaum vermuthet werden. Dieser Abend sollte nun zum Schluß dieses Winterkonzerts wiederholet werden, aber der so schleunige als schrekenvolle unerwartete Tod des großen Leopolds, machte hier allen Musiken ein zu frühes Ende, die nun nirgend hier in 4 Wochen gehöret werden darf, so sehe dieses Konzert nur privatim und bei einer geschlossenen Gesellschaft ist. Der Hr. Direktor Schröder hat einen neuen Gedanken gehabt, 2 große Konzerte



auf dem Theater aufzuführen, die mit Beifall und dem vollen Hause gehalten worden sind. Es waren dazu die besten beliebtesten Arien, Terzette, und Chöre aus verschiedenen Opern gewählet und gefällig vorgetragen. Ein Herr Schmidt, Akteur, spielete beim ersten ein Violinkonzert, aber nur als Liebhaber, und — gefiel nicht sehr. Diese Art Konzerte scheinen nicht im allgemeinen ganz zu gefallen, weil man diese, oder dieser Art Sachen wöchentlich auf dem Theater höret, das Ohr zu sehr mit stetem Gesang ermüdet, und nicht Abwechselung genug giebt, welches doch ein Hauptstük bei allen Konzerten ist.

Von den Kirchenmusiken ist hier wenig zu sagen, diese werden jezt selten gehöret, sind schwach besezt, und es fehlt dabei sehr an Sängern, da nur zwei gute Bassisten am meisten hörbar sind. Schon der sel. Bach klagte sehr darüber, daß er nichts großes aufführen könnte, und alles gute für diese 2 Stimmen geben müßte weil die 2 Chorknaben selten über zwey oder drei Jahre ihre gute Diskantstimme behielten, und es denn in verschiedenen Jahren wieder daran fehlte. Die Tenor- und Altsänger sind gute brave Leute, aber ohne gefällige Stimme. Hier nimmt man so vorlieb, weil bei aller Toleranz doch keine weibliche Stimme unter diesen Männern gestellet werden darf. Der Hr. Musikdirektor Schwenke, ein junger feuriger Mann, hat schon herrliche Kirchensachen geliefert, aber der Zwang, darinn er stehet, unterdrükt das gute, was mehr bessere Stimmen bald hervorbringen würden. Diese geistlichen Musiken stehen ganz unter dem Kirchen Kollegio, das zu getheilt, zu unkundig im Musiksache, und zu ohnmächtig ist, bessere Einrichtungen hierinn zu treffen. Dieß wäre nun ein kleiner Abriß von dem, was ich im musikalischen Fache hier erlebet habe. Ueberall wo ich war, habe ich keinen hervorstechenden Musikliebhaber auf einem Instrumente, auch keine eigentliche Spielerei unter dem Frauenzimmer angetroffen. Dieß nahm mich sehr Wunder, da ich doch erfahren, daß eine sehr große Anzahl praktischer Musiker, eine eben so große Anzahl Liebhaber und Liebhaberinnen in der Musik unterrichten. Ein gewisser Fremder Hr. Kirnmayer ist jezt hier, und wiest sich als einen ersten Klavierspieler aus der Clementischen Schule auf, aber er macht nichts von Clementischen Sachen bekannt, auch weiß man nichts von seiner Geschiklichkeit im Klavierspielen, als von ihm selbst. Er muß sich groß halten, weil er alle übrige für klein hält. Bleibe ich noch eine Zeitlang hier, und erfahre mehr Musikalisches einzuberichten, so werde ich es nicht versäumen.

Iwan Anderwitsch.

Von einigen neuern französischen Theaterstüken mit Musik.

Fortsezung.

Diesen peinigen auf der einen Seite Gewissensbisse, auf der andern die Furcht vor der Gefahr, in die er seinen Bruder durch das Geständnis ihrer Verrätherei stürzen würde. Zugleich ist er durch die Schönheit von Evelina mit Liebe, und durch das ehrwürdige Ansehen des Arvir mit Achtung erfüllt. Er unterwirft sich dem Eide, in der Hofnung, den Tod dadurch zu finden.

Evelina fühlt sowol Unruhe wegen des Schiksals ihres Vaters, als auch eine geheime Neigung zu Irwin, über die sie selbst noch nicht im Klaren ist. Mit diesen zweierlei Gemüthsbewegungen erscheint sie vor Irwin, der Oberdruide entfernt sich, und macht hierdurch Irwins Dialog mit Evelina zu einer sehr strengen Prüfung für jenen. Dieser hütet sich aber wohl, das Geheimniß zu entdeken, und schlägt, um alles gütlich auszugleichen, vor, man möchte ihm für das Leben seines Bruders bürgen, und unter dieser Bedingung sey er entschlossen, wider die Römer die Waffen zu ergreifen.

Man erfährt, daß Vellinus, der ältere Bruder, ins römische Lager entwich, daß die Römer eine Landung auf Mona gewagt, und ihre Soldaten die Wälder besezt haben, in denen sich der Druidentempel befindet. Dieß schlägt Irwin zu Boden, er thut dem Arvir einen Fußfall, mit der Bitte, sein Leben nicht in Gefahr zu sezen, und schwört ihm, er wolle entweder die Römer zurüktreiben, oder sterben, um für den Frevel seines Bruders zu büßen. Seine Hülfe wird angenommen. So weit gehen die ersten zwei Akte dieser Oper.

Im dritten Akte beginnt das Gefecht. Vellinus, welcher, um seinen Bruder der Gefahr zu entreissen, wirklich die Römer zu Hülfe genommen hatte, raubt die Evelina, die man zu ihrem

Vater in Sicherheit bringen wollte. Es wird auf der Bühne gestritten, die Römer verlieren, und Irvin führt den Feldherrn Messala gefangen. Vettinus bringt Evelina ihrem Vater wieder. Der Oberdruide schlägt vor, die gefangenen Römer in Fesseln zu legen, Irvin aber schenkt ihnen die Freiheit, und vermählt Evelina mit Irvin. Prachtaufzüge und Ballette kommen in dieser Oper nicht vor, obschon Gelegenheit dazu vorhanden wäre, die Schlacht im dritten Akt und den Triumph nach derselben ausgenommen.

Die Herausgeber des Mercure de France, des Journal de Paris, und des Journal general de France, aus deren Blättern wir die Nachricht für die unsrigen zusammengezogen haben, tadeln an der dichterischen Ausführung dieses Stüks sehr viel, dessen Beischreiben hier zwekwidrig wäre. Allein sie sind fast unerschöpflich im Lobe der Musik, durch welche der unsterbliche Sacchini das schwache Interesse der Poesie zu verstärken gesucht hat. Sie finden das karakteristische seiner Musik in einer grossen Reinheit der Melodien, und einer kraftvollen Anwendung der Grundsäze der Harmonie in den Begleitungsstimmen. Vor allen Arbeiten zeichnen sich die Chöre besonders aus. Einer, den die Druiden singen, ist eine glükliche Anwendung der religiösen Gesänge auf einen Gegenstand der ernsthaften lyrischen Bühne. Unter den Arien haben insonderheit zwei ungetheilten Beifall gefunden, die Irvin zu singen hat. Nicht minder hat sich eine Arie des Arvir vortreflich ausgenommen, die sich mit den Worten: O ma patrie anfängt. An einer andern des Vellinus: Hélas, je ne quitte ces rapaires fonestes hat man eine abgebrochne Dehnung mit etwas Misbilligung wahrgenommen. Hr. Rey hat dasjenige an der Oper, was Sacchini selbst zu schreiben durch den Tod gehindert wurde, dadurch ergänzt, daß er mit sehr viel Geschmak Singkompositionen aus andern Sacchinischen Werken aussuchte, die den vorliegenden Texten sich anpassen liessen.

Das Theatre italien gab im May die komische Oper des Schauspielers und Theaterdichters Monvel, Sargines ou l'Eleve de l'Amour, die Chevalier D'Aleyrac in Musik sezte. Sie hat vier Aufzüge, und der Stoff ist aus des verstorbenen Abbé Arnaud Epreuves du sentiment genommen, und von Hrn. Monvel zum Gebrauche

lyrischer Schaubühnen besonders, wie folgt, zubereitet worden.

Erster Akt. Sargines, ein junger Mensch von guter Familie, der auf dem Lande lebt, schämt sich schon einige Zeit über seine habituelle Faulheit und Unwissenheit, und entschliest sich, alles anzuwenden, um die Vorwürfe, die er von jedermann darüber hören muß, nicht länger zu verdienen. Er liebt seine Baase Sophie di Villeharvonin, wird mit Gegenliebe gelohnt, weiß es aber nicht. Das Frauenzimmer wendet alles an, ihren trägen Liebhaber in Thätigkeit zu sezen. König Philipp August von Frankreich, der die Familie Villehardouin sehr schäzt, will Sophien mit Montigny, einem Offizier vermälen, dessen Tapferkeit er durch die Hand dieses Fräuleins zu belohnen sucht, und schikt in dieser Absicht Montigny mit einem Handschreiben an Sophien. Diese verbirgt ihre Verlegenheit, Sargines läßt Eifersucht spüren, und Montigny begiebt sich in Erwartung einer Antwort von der Scene hinweg. Zweiter Akt. Die Unruhe von Sargines macht Sophien weichherzig, sie erklärt ihm, daß sie nie die Gattinn des Montigny werden wolle, und macht ihn dadurch dreist genug, eine Liebeserklärung zu versuchen. Als er sie thun will, sucht sie derselben auszuweichen, indem sie ihm vorschlägt, bei ihr eine Lektion im Lesen zu nehmen. Dies hilft aber nicht, indem das Lesen selbst zu einem Mittel der Liebeserklärung von Sargines und der günstigen Gegenerklärung von Sophien wird. Leztere weicht von ihren Grundsäzen der Ehre nicht ab, und nüzt die gegenwärtige Gelegenheit, ihren Geliebten in den Pflichten ächter Ritterschaft zu unterweisen.

Die Fortsezung folgt.

Musikalien,

welche in der Boßlerschen Musikhandlung zu Speier angekommen und zu haben sind:

F. v. Dalberg Lieder Ihro Durchlaucht der Frau Herzogin von Pfalz Zweibrüken zugeeignet. 2ter Theil — — — — — 1 fl. 30kr.

J. Haydn II Sonatas pour le Clavecin avec l'accompagnement d'une Fl. & Veille oeuv. 67. — — — — — — 2 fl. 24 kr.

J. W. Pirin 8 kurze und leichte Präludien für die Orgel und das Klavier 2ter Theil 1 fl. 12kr.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 4ten April. 1792.

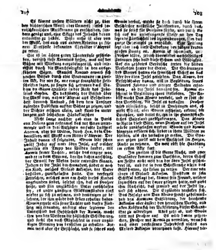
Von einigen neuern französischen Theaterstüken mit Musik.

Fortsezung.

König Philipp will zu Bovines eine Schlacht liefern. Das Wohl von Frankreich soll von ihrem guten Ausgang abhängen, und im Schlosse selbst, worinn der träge Sargines durch seinen Vater, einen intimen Freund des Königes, zu wohnen gezwungen ist, sollen sich alle edle Ritter versammeln, und die Befehle des Königs vernehmen. Der alte Sargines kömmt früher an, als der König, und will sehen, ob sein träger Sohn noch nicht aus seinem unedlen Blödsinne zu ritterlichen Gesinnungen sich aufgeschwungen hat. Sein Unwille ist in seiner Mine und seinen Reden kenntlich, und der junge Mensch erschrekt darüber. Sein Vater befielt ihm, eine Rüstung anzulegen, und mit einem seiner Schildknappen zu streiten. Während des Streits schärft und häuft er seine Vorwürfe, und macht seinen tölpischen Sohn dadurch so herzlos, daß dieser auf den Sand gestrekt wird, und aus Schaam und Schande den Tod wünscht. Sophie bringt ihn wieder zu sich selbst.

Dritter Akt. Der alte Sargines glaubt sich durch seinen unwürdigen Sohn so entehrt, daß er nichts mehr von ihm wissen will. Er schenkt nun seiner Nichte Sophie seine ganze Zärtlichkeit, und da sie ihm immer sehr werth war, spricht er mit Theilnehmung von ihrer zukünftigen Vermählung mit Ritter Monteigny. Nicht wenig erstaunt er aber, als sie ihm ihre Abneigung dagegen entdekt. Drohend verläßt er den Schauplaz. Endlich kömmt der König. Im Anfange ist nur von der anstehenden großen Schlacht die Rede, endlich fragt der König Sarginen nach seinem Sohne. Dieser will von seinem Sohne verächtlich sprechen, bekömmt aber vom Könige einen Verweis darüber, und wird versichert, es mangele seinem Sohne nicht an guten Anlagen, nur verderbe die Blödigkeit alles bei ihm. Durch jedes Wort vom Könige wird der junge Mensch in Feuer gesezt, der König schlägt ihn zum Ritter, und schenkt ihm seinen Degen. Nun scheint der Jüngling neugebohren, und schikt sich an, dem König ins Treffen zu folgen. Der König geht mit seinen Rittern zum Schlosse hinaus.

Vierter Akt. Hinzug aufs Schlachtfeld. In der ersten Aufwallung der Verzweiflung hatte sich im zweiten Akte der alte Sargines erklärt, er wolle zu Bovines den Tod suchen. Seine Nichte, in deren Gegenwart er diesen Vorsaz äusserte, und welche von Jugend auf sehr gut in den Waffen geübt worden, faßt den Vorsaz, mit in die Schlacht zu ziehen, und ihren Oheim auch auf Kosten ihres eigenen Lebens zu retten. Die Schlacht wird geliefert, die Franzosen siegen, und Philipp will mit seinen tapfern Rittern den Sieg, indem er den Flüchtigen nachsezt, vollständig machen. Sie werden von Feinden umringt, und ihr Leben (sonderheitlich das vom Könige und alten Sargines) geräth mit ihrer Freiheit in gleiche Gefahr. Aufeinmal sprengen zwei siegreiche Ritter dar, und retten den umzingelten König und seinen treuen Begleiter. Der König ist begierig seinen Retter zu kennen, und der junge Sarginen präsentirt ihm den Degen, womit er von ihm war beschenkt worden. Voilà mon choix justifié! ruft ein andrer Ritter aus, indem er das Visier herabläßt, und man erkennt in ihm Fräulein Sophie, die ihren Oheim gerettet hat. Der König bekömmt Nachricht von der Liebe der beiden jungen Leute, spricht mit Monteigny davon, dieser entsagt seinen Ansprüchen, und jene geben sich die Hände.

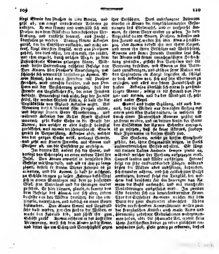


Es kömmt unsern Blättern nicht zu, über den dichterischen Werth oder Unwerth dieses heroischkomischen Musikdrama zu entscheiden, sondern genügt uns, eine Skizze des Inhalts davon entworfen zu haben. Desto mehr ist aber von der Musik, des auch aus andern Arbeiten zu seinem Vortheile bekannten Chevalier d'Aleyrac zu reden.

Sie ist im ächten guten Theaterstyle geschrieben, verräth tiefe Kenntnis dessen, was auf der Bühne mit Würkung vorzubringen ist, und interessirt durch die Manchfaltigkeit in den ausgeführten Säzen. Mamsell Renaud erwarb sich grossen Beifall durch eine Bravourarie im zweiten Akt, die nur sie, wie einige französische Zeitschriften sagen, zu singen sich getrauen darf. Madam du Gazon excellirte in der Rolle des Fräuleins Sophie. So vollständig der Beifall über die Musik war, nahm d'Aleyrac aus Bescheidenheit dennoch Anstand, sich dem den Tonsezer rufenden Publikum auf der Bühne zu zeigen; und der Dichter erschien allein, und stund da unter langem und lebhaftem Händeklatschen.

Nicht lange nachher gab man in Paris aux Italiens zum erstenmal das mit Arien untermengte und in drei Aufzügen verfaßte Lustspiel Azemia, oder die Wilden, durch Hrn. de la Chabeaussiere, mit Musik vom Ritter d'Aleyrac. Der Inhalt davon ist folgender. Edwin lebt schon zwölf Jahre auf einer öden Insel, auf welcher zuweilen ein Trupp von Wilden landet, mit Azemia seiner Tochter, welche das einzige war, was er in dem Sturme, der ihn dahin verschlug, der Gewalt der Wellen hatte entreissen können. Indem er die Insel durchwandert, findet er noch ein Kind, welches Mylord Atkinson, der Vater desselben, zurükgelassen hatte. Ein versiegelt Zettelchen, welches man am Halse dieses Kindes angebunden findet, belehrt ihn, daß es Prosper heisse, und sein unglüklicher Vater entschlossen sey, es unter günstigen Glüksumständen einst wieder zu sich zu nehmen, und denjenigen zu belohnen, der ihm würde das Leben erhalten haben. Edwin erzieht also seine Tochter und diesen Findling mit einander, verbirgt aber leztcrem den Unterschied des Geschlechts der Azemia, macht ihm von den Weibern die häßlichste Schilderung, und sucht ihn nach Möglichkeit in einer ungünstigen Meinung von denselben zu erhalten. Azemia weiß aber ihr Geschlecht, und so sehr es auch Edwin verbot, würde sie doch durch die ihrem Geschlechte natürliche Indiscretion, durch das, was sie selbst für Prospern fühlte, und durch die sich auf die unbefangenste Weise an den Tag legende Zärtlichkeit des leztern bewogen, ihm das ganze Geheimniß zu enthüllen. Eine Zeitlang legt aber doch diese Entdekung den jungen Leuten grossen Zwang an. Azemia ist schamhaft, und Prosper blöde, jedoch überwindet wechselseitiges Zutrauen sehr bald diese Scham und Blödigkeit. Auf ein gehörtes Geräusche treten die beiden Verliebten hinter die Scene. Die Strömungen des Meeres hatten ein spanisches Schiff an das Ufer der öden Insel getrieben. Don Alvaro, der Befehlshaber davon, will in Begleitung seines Dieners Jaberizo und einiger Soldaten erfahren, ob die Insel bewohnt sey. Azemia erscheint in Begleitung ihres Geliebten. Ihr Anblik macht Don Alvaro verliebt, und er thut ihr den Vorschlag, die Insel zu verlassen. Prosper wird eifersüchtig, bricht in Drohungen aus, es giebt Streit, aber Edwin erscheint, erkennt die Europäer, und bittet sie, ihn in ihr gemeinschaftliches Vaterland zurükzubringen. Don Alvaro willigt in diese Bitte, wenn Prosper auf der Insel würde zurükgelassen werden. Edwin und Azemia hingegen erklären sich, lieber in ihren Wäldern zu bleiben, als ihn verlassen zu wollen. Die Spanier gehen zurük mit dem Entschluß im Herzen, Rache zu nehmen. So weit rükt die Handlung im ersten Akte fort.

Im zweiten ist die Scene Nacht, und zwei Engländer kommen zum Vorschein, deren Schiff am Felsen nicht weit von der öden Insel gescheitert ist, und die in dem Schiffbruche allein das Glük hatten, ihr Leben zu retten. Der eine von ihnen ist Mylord Atkinson. Nachdem er sein Schiksal beklagt hat, kömmt sein Freund, welcher inzwischen auf der Lauer gelegen hatte, und giebt ihm Nachricht, daß jemand auf der Insel sey, und sich nähere. Die Engländer verstecken sich. Das Gefolge von Don Alvaro spricht geheimnißvoll von Azemiens Entführung, der horchende Atkinson aber äussert den heroischen Vorsaz, aus allen Kräften sich der Ausführung dieser Schandthat zu widersezen. Alles geht ab, und Edwin tritt mit Prosper auf. Es wird davon gesprochen, Prosper mit Azemia zu vermählen, wenn sich nach einer verflossenen Jahresfrist nichts von Mylord Atkinson vernehmen lasse. Hierauf dür-



birgt Edwin den Prosper in eine Grotte, und geht ab, um einige unvollendete Arbeiten zu endigen. Azemia kömmt und unterhält sich mit Prosper von dem Glük ihrer bevorstehenden Verbindung, und entfliehe hierauf, aus Furcht, überfallen zu werden. Traurig kömmt Atkinson zurük, der die Entführer aufsuchte, und nicht antraf, klagt über sein Unglük, wird von Prospern gehört, der dies rührt, der ihm ruft, ihn tröstet, und ihm angiebt, durch welchen Weg er zu dem Zufluchtsorte Edwins gelangen könne. Während dieser Unterredung erscheint Gefolge von Don Alvaro, hört Prosper's Anweisungen, und schleicht sich vermittelst derselben zu Azemia. Edwin kömmt, hört einen Fremden mit Prosper sprechen, wird unruhig darüber, und von Prospern mit der Versicherung getröstet, daß der Fremde ein Unglüklicher sey, der einer Freistatt bedürfe. Beunruhigt euch nicht, sagt der Fremde selbst, ihr werdet Mitleid fühlen, so bald ihr die Unglüksfälle von Mylord Atkinson wißet. Bei Nennung dieses Namens fällt Prosper nieder, und bezeugt seinem Vater Ehrerbietung, und während Atkinson den Retter seines Sohnes umarmt, geht dieser Sohn in die Grotte der Azemia, von welcher er aber äusserst beängstigt zurükkehret, weil Azemia verschwunden ist. Edwin geräth in Verzweiflung, Atkinson aber, welcher von der ganzen Sache weis, verlangt Gewehr, und geht mit seinem Freunde, mit Edwin und Prosper ab, um die Entführer zu verfolgen.

Im dritten Akt ändert sich die Scene, und versezt den Schauplaz an einen andern Theil der Insel. Don Alvaro erwartet in demselben sein Gefolge mit Ungeduld, und als es ihm zu lange zögert, befielt er seinem Diener Fabrizio es zu erwarten, und die Azemia, so bald sie erscheint, zu Schiffe bringen zu lassen. Fabrizio beschäftigt sich in einem Monologen mit dem zu hoffenden Glük, sein Vaterland und die Seinigen wieder zu sehen. Er hört Lärmen, glaubt, es komme von dem Gefolge des Alvaro, irrt sich aber, indem dieselbe von den Wilden herrühret, die ihn umzingeln, untersuchen, und endlich an einen Baum festmachen. Don Alvaro kömmt aus Ungeduld sehr bald wieder, vor ihm fliehen die Wilden, er macht den Fabrizio los, und schikt ihn zum Schiffe zurük. Azemia erscheint in der äussersten Verwirrung, wirft sich dem Alvaro in die Arme, und bittet ihn um Schuz und Gerechtigkeit gegen

ihre Entführer. Dies unbefangene Zutrauen erweket in Alvaro die eingeschlummerten Gesinnungen des Edelmuths, und er verspricht Azemien, sie ihrem Vater wieder zu geben. In dem Augenblik treten Edwin, Prosper, Atkinson und sein Freund auf, wollen sich über Alvaro herstürzen, aber Azemia bedekt ihn mit ihrem Körper, und nennt ihn ihren Beschüzer und Wohlthäter, Edwins und seiner Freunde Unwillen legt sich, der Alvaro will keiner unrechtmäßigen Hochachtung geniessen, gesteht sein Vorhaben und die Bereuung desselben, will Edwin in sein Vaterland zurükbringen, und obschon seine Nation mit den Engländern im Kriege begriffen ist, schlägt er doch Atkinson vor, sich auf sein Ehrenwort zu verlaßen, und alles von seiner Freundschaft zu hoffen. Atkinson überläßt sich einem so großmüthigen Manne, willigt in die Heurath von Prosper und Azemia, und da der Wind gut ist, geht alles unter Segel.

Sowol aus dieser Erzälung, als auch daraus, daß die Wilden nur den ersten Aufzug mit einem groteßken Ballet eröfnen, in welchem sie durch einen Flintenschuß Edwins gestört und zerstreut werden, und im dritten hinter der Scene den Entführern der Azemia Schreken einjagen, ist zu ersehen, daß sie keine Akteurs, sondern blos Figuranten in diesem Stüke sind.

Die Sinfonie, welche zu diesem Singspiele gehört, hat, ihrer Originalität wegen, in Paris ausserordentlichen Beifall erhalten. Sie fängt mit einigen Takten Andante sempre piano an, während welcher der Vorhang aufgezogen wird, Canots landen und Wilde aussteigen. Hierauf folgt ein sehr ausdruksvolles Allegro, während dessen die Wilden alles ausspüren, behorchen, sich einander nähern, und sich endlich zum Ballet vereinigen, hierauf folgt ein Tanzstük, bei welchem das berühmte Air des Sauvages von Rameau die Basis ausmacht, und mit mancherlei Veränderungen ausgeführet wird. Im zweiten Akte befindet sich ein bemerkenswerther kleiner Chor der Entführer Azemiens, welcher mit dem Duett der zwei Engländer abwechselt. Neben diesen ausstechenden Kompositionen wollen zwar die französischen Kritiker auch matte Arien und übermässig gedehnte Modulationen wahrgenommen haben, aber die schonende Art, womit sie in ihren Zeitschriften davon zu reden gleichsam einverstanden sind, giebt genug zu erkennen, daß es

kannt nicht ganz so schlimm seyn könne, und etwas mittelmäßiges zu sezen, ist ein D'Aleyrac schwerlich vermögend.

Der bekannte große Tonsezer Grétry erfreut seit einigen Jahren das Vergnügen, in seiner Tochter eine Person zu besizen, welche seinen Ruhm durch eigenes Talent wird verewigen helfen, und dadurch die Sorgfalt ihres Vaters in der Ausbildung ihrer Fähigkeiten zur Tonkunst auf die angenehmste Weise belohnt. Mamsell Grétry ist nemlich in einem Alter von noch nicht 15 Jahren im März des 1787ger Jahres mit der Komposition einer kleinen Operette Toinette & Louis betitelt, aux Italiens in Paris erschienen, und die einsichtsvollsten Tonrichter kamen darinn überein, daß ihre Musik frisches Kolorit, viel Grazie, und den Karakter habe, den die Tonsezerinn dem kleinen ländlichen Schauspiele zu geben hatte. Sie ist demnach eine würdige Nebenbuhlerinn des jungen Triel, Sohnes eines Schauspielers in Paris, welcher in seinem funfzehnten Jahre mit einer Operette erschien, wovon wir gleichfalls nähere Nachricht ertheilen würden, wenn die Erscheinung derselben nicht bereits von alzualtem Datum wäre.

Eine Oper, die von Rochon de Chabaines gedichtet, von De Zede in Musik gesezt, von Gardel dem ältern mit Balletten versehen, und von dem Machinisten Boulay durch seine Kunst zur Aufführung tüchtig gemacht worden, und in Rüksicht auf Poesie, Ballette, Dekorationen und Maschinen großen, in Rüksicht auf Musik aber sehr mittelmäßigen Beifall erhielt, ist der im April vorigen Jahres aufgeführte Alcindor Opera - Feerie.

Dies von der Academie royale de musique gegebene Singspiel ist seinem Innhalte nach aus der tausend und einen Nacht genommen, da aber der Dichter in der Bearbeitung desselben sich manche Abweichung von der Erzählung des Mährchens erlaubt hat, müssen wir doch etwas umständlicher davon reden.

Die Fortsezung folgt.

Ein wißbegieriger Tonliebhaber und Verehrer des ründigen Voglerschen Tonsystems, wünscht über die in den lezten Lieferungen der musikalischen Zeitungen enthaltenen Fugen eine nähere Aufklärung.

Es fehlen im Stiche des dritten Jahrgangs zweite Hälfte, in der zehnten, eilften und zwölften Lieferung, von Fol. Seite 20 bis 29 inklusive die Ziffern in den Fugen, worauf die Erklärung im Druk von pag. 58 bis 87 inklusive so deutlich hinweißt. Aus welcher Ursache diese Ziffern weggeblieben sind, ist mir unbekannt.

Nun wünscht obengemeldter Tonliebhaber, daß doch einer von den Herren, welche das Voglerische Tonsystem genauer verstehen, und schon vieles darüber geschrieben haben, die Mühe unternehmen mögte, die fehlenden Ziffer und Buchstaben, auf die das Buch hinweißt, im Stiche in Pergolesens Fugen sowol als besonders in den von Kapellmeister Vogler gegenüberstehenden neugearbeiteten vierstimmigen Fugen an der Stelle hinzusezen, wo sie fehlen.

Durch den Mangel dieser im Stiche fehlenden Zeichen, gehet die Mühe und der Fleiß, die der Hr. Verfasser in seinen mit philosophischem Scharfsinne hingeschriebenen Erklärungen angewendet hat, mit dem Nuzen verloren, den ein lehrbegieriger Liebhaber der Kunst durch fleißiges Nachforschen, aus dieser Arbeit in der meisterhaften Verbesserung schöpfen könnte. —

Das innere Bewußtseyn, etwas zur Belehrung junger Tonkünstler oder Liebhaber beigetragen zu haben, die in andern Büchern über Fugen nicht genug zu ihrer Befriedigung fanden, und das Voglerische Tonsystem studiren, ist für jeden Mann von edler Denkungsart schon Belohnung genug, und ein mächtiger Sporn für die Herren, die des Herrn Kapellmeister Voglers Tonsystem ganz durchforscht haben, die Arbeit zu unternehmen.

Der Einsender dieses Aufsazes bittet die Bekanntmachung in die algemein beliebte musikalische Korrespondenz wieder einrüken zu lassen, und mir den Takt und das Viertel des Taktes beliebigst anzuzeigen, wo die fehlenden Nummer oder der fehlenden Buchstaben stehen soll.

Diesen Aufsaz erhielten wir ohne Namensunterschrift, und bitten den uns unbekannten Hrn. Einsender, für die Zukunft, wenigstens uns, seinen Namen wissen zu lassen. D. H.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 11ten April. 1792.

Von einigen neuern französischen Theaterstüken mit Musik.

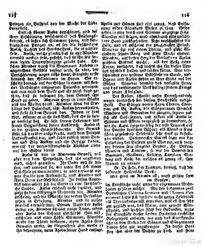
Fortsezung.

Alcindor, ein junger König auf der Goldinsel, ist ein Liebling von Almovar einem Genius von höherem Range. Da seine herrschende Leidenschaft Ruhmbegier ist, so fürchtet er die Liebe. Almovar hingegen besorgt, daß die aus jener Ruhmbegierde entspringende Neigung zum Kriegswesen, dem Gemüthskarakter des Prinzen eine gewisse Härte mittheilen möchte, die nachtheilige Folgen für das Glük seiner Unterthanen haben könnte. Dem zufolge will er ihn zur Liebe geneigt machen, zugleich aber sein Herz an einen Gegenstand zu fesseln, der dieser Liebe höchst würdig ist.

In dieser Absicht ruft der Genius den Prinzen in seinen Palast, mit dem Vorgeben, er wolle ihn mit Reichthümern beschenken. Der Prinz kömmt an, und ist sogleich den magischen Täuschungen ausgesezt, in die ihn Almovar versezen will. Kaum ist er im Palaste, so muß er einschlafen. Nun läßt der Genius Träume und personifizirte Vergnügungen vor ihm auftreten, die durch ihre Chöre und Tänze ihn einladen, die Freuden der Liebe zu geniessen. Während er schläft, erscheint das Bild der Azelia, der jungen Schöne, die ihm der Genius zur Gemahlinn bestimmt hat, und als er aufwacht, sieht er dies Bild aus den Wolken, von zwei Amorn getragen, fast bis zu ihm herabsteigen. Im Anfange widersezt er sich den Rührungen, die diese doppelte Erscheinung in seinem Herzen hervorbringt, aber das Bild verfolgt ihn, und sein Herz sträubt sich mit Mühe dagegen. Endlich erscheint Almovar selbst, und erklärt dem Prinzen, daß er gesonnen sey, ihm das schönste Geschenk zu machen, das er besize, aber er müsse ihm gehorsam seyn, wenn er desselben würdig werden wolle. Alcindor schwört völligen Gehorsam. Almovar sagt: Prinz, das Schiksal will, daß ich dem Joche Hymens mich unterwerfe, das Mädchen, das meine Gemahlinn werden soll, muß deine Unterthanin seyn, du mußt sie selbst wählen, und sie muß glauben, daß sie mit dir vermählt werde, von deinen Händen muß ich sie empfangen, sie muß nicht älter als fünfzehn oder sechzehn Jahre seyn, sie muß Artigkeit, Bescheidenheit, Gelehrigkeit, Freimüthigkeit und Talente besizen, keine Mannsperson gekannt haben, auch kein Verlangen tragen, eine kennen zu lernen. Und damit, thut er endlich hinzu, die List und Verstellung der Schönen, die sich darstellen werden, keinen Betrug spielen kann, wird die Mädchenprüfung in einem verborgenen Theile des Palastes vor sich gehen, wo alle Täuschung wegfällt, da vorauszusezen ist, daß daselbst alle Geheimnisse durch die Zeugen selbst werden enthüllt werden.

Alcindor läßt, um dem Genius zu gehorchen, in seinem Reiche bekannt machen, daß er sich vermälen wolle, und befehlen, daß sich alle, die sich zu dieser Vermälung Hofnung machen, in das Prüfungskabinet begeben sollen.

Der Prätendentinnen zu dieser Ehre ist eine grosse Zahl; alle aber entfliehen, da sie die Stimme hören, wodurch sie angeklagt werden. Eine junge Clerkasserinn tritt allein auf. An ihrem koketten Aeusserlichen sieht man leicht, daß sie es nicht ist, die gewählt werden soll. Amor scheint sie mit Blumenkränzen zu umwinden, und stellt ihr den Air vor. Sie kann dem Reize der Gegenwart dieses ihres Liebhabers nicht widerstehen, der sich ihr zu Füßen wirft. Durch diese Kontamine wird sowol die Clerkasserinn angeklagt, und zur Verwerfung qualifizirt, als auch dem



Prinzen ein Beispiel von der Macht der Liebe dargestellt.

Endlich kömmt Azelia verschleiert, und bei ihrer Erscheinung verschwindet das Prüfungskabinet, es lassen sich Stimmen hören, und kündigen dem Prinzen an, es sey die bescheidene Azelia, Tochter des Großwesiers, die er wählen solle. Azelia, welche glaubt, daß sie mit Alcindor vermält werden solle, gesteht, daß sie ihn seit seinem lezten Triumpheinzuge geliebt habe. Obschon Alcindor durch die Gegenwart Azeliens in angenehme Gefühle versezt wird, sie aber, der Verschleierung wegen nicht kennt, übergiebt er sie dennoch den Sklavinnen im Haran. Sie erscheint hernach auf der Bühne in einem mit kostbaren Vorhängen umzogenen Palankin getragen, und nun wird dem Volke und ihr selbst kund gethan, daß sie bestimmt sey, dem Genius ihre Hand zu geben. Almovar steigt in einer Glorie aus den Wolken herab. Alcindor öfnet die Vorhänge des Palankins, läßt Azelien heraustreten, und stellt sie dem Genius dar. Indem er dies thut, erkennt er in ihr das Bild, das ihn so lange verfolgt hat. Er läßt seinem Erstaunen und seiner Verzweiflung freien Ausbruch. Azelia ist in der größten Gemüthsunruhe. Der Genius stellt sich darüber aufgebracht, wirft dem Prinzen Undankbarkeit vor, und führt endlich unter Donner und Bliz Azelien und ihr Gefolge davon, worauf der verzweiflungsvolle Alcindor allein auf der Bühne bleibt.

Azelia ist nun in Almovars Gewalt, will aber von dem Vergnügen, das ihr angeboten wird, nichts geniessen. Ihr Vater will sie trösten, und ermahnt sie, mit guter Art sich ihrem Schiksale zu unterwerfen; sie aber verlangt nur eine Einöde zum Aufenthalt, und Alcindor und ihren Vater zur Gesellschaft. In diesem Augenblik verwandelt sich die Scene in eine fürchterliche Einöde. Azelia erschrikt nicht darüber, und zieht sie dem bisherigen Wohnorte vor. Alcindor erscheint, und die Wünsche der beiden Verliebten gehen in Erfüllung. Alcindor und sie wollen feierlich vermält seyn, Osman, Vater der Azelia willigt ein, Alcindor schwört ewige Treue, indem aber Azelia den Schwur gleichfalls thun will, erschallen aus einer Höhle Stimmen, Alcindor werde den Thron verlieren, wenn Azelia seine Gemalin werde, im Gegentheile aber werde er ihn behaupten, wenn Azelia seiner Hand entsage.

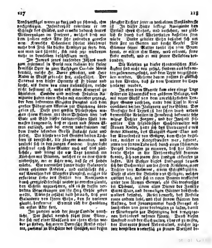
Azelia und Osman sind edel genug, diese Entsagung wider Alcindors Willen zu thun. Beide gehen in eine durch eine Stimme angezeigte Höle. Alcindor will folgen, wird aber durch eine unsichtbare Hand zurükgehalten. Nun verschwindet die Höle, und es erscheint ein prachtvoller Palast. Almovar sizt auf einem Throne, und giebt Alcindorn seinen Rang und seine Macht wieder. Alcindor, auf dessen Herz der Verlust von Azelien grössern Eindruk macht, als der Besiz einer Krone, versichert, daß nichts ihn für diesen Verlust schadlos halten und trösten könne. Nun verschwindet eine goldene Bildsäule im Saale, und Osman und Azelia stehen an ihrer Stelle auf der Bühne. Almovar vermält das verliebte Paar, und das versammelte Volk huldigt seinem Könige und seiner Königinn.

Die Rollen, schreibt unser Korrespondent, waren vortreflich bei diesem Prachtstüke ausgetheilt. Die Sänger waren Laye, Cheron, Chardini und St. Audin, die Sängerinnen Mamsell Maillard und Gavaudon die jüngere, leztere gab sich als Zirkasserinn, und erstere als Azelia in Stimme und Aktion vorzüglich zu bewundern, so wie Hr. Laye, (gegenwärtig der erste Tenorist auf der Pariser lyrischen Bühne) als Alcindor seine schon gegründete Celebrität sehr stark zu befestigen wußte. Ballettmeister Gardel legte mit der Erfindung der Ballette große Ehre ein, auch tanzten darinn sein jüngerer Bruder, Hr. Vestris, Nivelon und Laurent, so wie die Demoiselles Guimard, Saulnier, Zacharie, Langlois, Elisberg und Rose, bei welchen es genug ist, ihre Namen zu nennen.

Hr. De Zede, der Tonsezer, bewieß, daß der bekannte Hallerische Vers:

Wie groß im Kleinen ist, wird größer seyn im Großen,

im Kunstfache nicht unter die allgemeinen Wahrheiten gehören möchte. Mit den bekannten zwei Operettchen Cidtrois fermiers und l'Erreur d'un moment hatte sich derselbe nicht wenig Celebrität als Theaterkompenist erworben, weil es ihm sehr gut geglükt war, das Naive, eine gewisse Simplizität, und leichten Fluß der Gedanken, wozu die Singstüke dieser beiden Operetten reichliche Gelegenheit anboten, wie auch das Karakteristische in den Rollen der Sänger und Sängerinnen davon sehr gut anzubringen. In dieser Oper flog ihm aber der Dichter zu hoch, und seine



Tonsetzerflügel waren zu kurz und zu schwach, ihm nachzufliegen. Insonderheit ermüdete er am Schlusse des Stükes, und erwekte dadurch lautes Misvergnügen im Parterre, welches doch mit dem beiden ersten Akte sehr zufrieden gewesen war. Kromische Scheebart scheint überhaupt mehr das Fach für diesen Tonsetzer zu seyn, der, wie man uns schreibt, sich auch jezt wiederum mehr in demselben beschäftigen wird.

Im Junius jenes laufenden Jahres ward zum erstenmal in Paris vor Italienn die kleine komische Oper in zwei Aufzügen Candide Marié betitelt, welche Hr. Barré gedichtet, und Herr Rodet in Musik gebracht hat, aufgeführt. Der Canevas von dieser Operette ist so dünne und leicht, als kaum von einer italienischen, welche nicht bestimmt ist, mehr als einen Karneval zu überleben. Candide und weiland Fräulein Kunigunde haben einen Sohn mit einander gezeugt, der dem bekannten Magister Pangloss und dem grossen Pädagogen Martin zur Erziehung übergeben ist. Diese zwei grossen Philosophen machen ihrem Eleven mit ihren Disputen über das Gute und Böse dieser sublunarischen Welt dermassen Langeweile, daß er ihnen und seinen Eltern entläuft, und bei einem unbekannten auf dem Lande lebenden Greise Zuflucht sucht und findet. Die älteste von des Greises beiden Töchtern ist verehlicht, die jüngere mannbar, und verliebt sich in den jungen Candide. Lezter liebt gleichwol auch seine Mutter noch auf das zärtlichste, und bringt ihr alle Tage heimlich ein Körbchen mit Blumen, welches er an eine Stelle niedersezte, wo er sicher war, daß sie es finden würde. Sie vermuthet hinter dieser Galanterie einen geheimen Anbeter, und entschliest sich, auf Anrathen des Magister Pangloss, welcher die erstorbene Liebe des Gatten von Kunigundin durch gereizte Eifersucht wieder zu erweken glaubt, den Schein anzunehmen, als ob sie diesen verdekten Bewerbungen um ihr Herz Gehör geben wollte. Allein sie erfährt bald hernach, daß jene Galanterie von ihrem Sohn, den sie verloren glaubt, herkomme. So weit rükt die Handlung im ersten Akte fort.

Im zweiten wird der junge Candide verehlicht. Der Zufall nemlich führt seine Eltern, die sich auf einer Wallfarth um ihren Sohn wieder zu finden, bei einem Derwische Raths erholten, zweimal in die Hütte des Greises, mit dessen jüngster Tochter jener in verliebtem Verständnisse ist. In dieser Hütte beklagt Kunigunde den Verlust ihres Sohns, und versichert, wie glüklich sie durch das Wiederfinden desselben seyn würde. Dieser geliebte Sohn befindet sich um diese Zeit im Garten und bricht Aepfel. Die Stimme seiner Mutter treibt ihn vom Baum herab, er eilt in ihre Arme, wird erkannt, seine Liebe entdekt, und er mit seiner Geliebten verbunden.

Die Arietten zu dieser theatralischen Kleinigkeit sind nicht neu gesezt, sondern aus bekannten zusammengesucht, und dem Texte vorgeschrieben worden. Mehrere davon paßten so glüklich zu den Worten, daß sie vom Parterre da Capo verlangt wurden.

In eben dem Monate kam aber einige Tage später ein Theaterstük von grösserm Belange, und mit neuer Musik von dem unerschöpflichen Tonsetzer Gretry versehen, unter dem Titel le Rival confident bei den Italienern auf die Bühne. Der Verfasser des Textes ist der schon durch andere dramatische Arbeiten in Frankreich bekannte sehr wizige Dichter Forgeot, und der Innhalt folgender. Ein spizbübischer Sachverwalter mit Namen Roller, hatte sich des Vertrauens eines seiner Klienten, des Marquis Saint Clair und der Abwesenheit von Soligny, dem Sohn desselben, welcher in Kriegsdiensten war, bedient, jenen vor seinem Tode noch durch einen schlimmen Prozeß dermassen zu ruiniren, daß der überlebende Sohn in die Nothwendigkeit kommen konnte, sich von jenem sein Landgut abkaufen zu lassen. Als Besizer dieses Landgutes bewarb sich der Sachwalter um die Hand Rosaliens, einer Tochter von Dolmone, einem Schiffskapitän. Diese ist aber die Geliebte von Soligny, welcher quittirt hat, und sich in einen Bauren verkleidet unter dem Namen Georgel, als Gärtnerbursche bei Thibault, einem alten Diener der Familie Saint Clair, und dermaligen Gärtner des Sachwalters befindet. Roller bemerkt, daß Rosalie einen andern liebt, und thut seinem Gärtner den Auftrag, das Frauenzimmer durch Georgel allenthalben von ferne beobachten zu lassen, damit er Maasregeln zur Beseitigung des vorgezogenen Liebhabers nehmen könnte. Durch diesen Umstand wird der Sachwalter, ohne es zu wissen, der Vertraute seines Nebenbuhlers, welcher leztere denselben vortreflich zu seinem Vortheil be-

nutzt. Ein aufgefangener Brief benachrichtigt den Sachwalter von einer verabredeten geheimen Zusammenkunft Resaliens mit ihrem Liebhaber, und um das Vergnügen derselben zu stören, läßt er Geargel auf einer Leiter, die er ihm selbst anlegt und hält, die Terrasse besteigen, auf welcher jene geheime Zusammenkunft vor sich gehen soll. Mittlerweile kömmt Delmont zum Vorschein, spricht den unten an der Leiter harrenden Sachwalter, und berichtet ihm mancherlei nachtheilige Gerüchte, die sich von ihm verbreiten, droht ihm auch, sich Recht gegen ihm zu verschaffen, wenn sich diese übeln Nachreden gegründet finden sollten. Roset will sich durch Geargel aus der Schlinge ziehen, und räth ihm daher, unter dem Namen Seligny vor Delmont zu erscheinen. Nun ist die Entwiklung des ganzen Stükes kein Räthsel mehr. Denn der fingirte Selligny überführt Delmont, daß er Selligny selbst sey, führt die Braut nach Hause, und Roset wird mit Schimpf abgewiesen, und von seinem unrechtmäßig erschlichenen Landgute verjagt.

Im ersten Akte dieses aus zwei Aufzügen bestehenden Stükes hat sich Gretry in seiner gewohnten Vortreflichkeit gezeigt, nemlich als Tonsezer, der seine Musik, wie schon bei andern Veranlassungen bemerkt worden, ganz karakteristisch zu machen weis. Eine Menge von Arietten wurden mit ungetheiltem Beifalle beehrt, manche mußten sogar wiederhallt werden. Langweilig und unnüze fand man aber doch eine Bravourarie, womit sich der zweite Akt anhebt, wie auch wolte man in anderen Singstüken dieses Akts eine gewisse Mattigkeit entdekt haben. Billige Richter schoben dis mehr auf den Text. Am Ende erholte sich aber der Tonsezer wieder, und schloß so lustig, wie die Worte des Drama selbst.

Im September 1787 erschien aux Italiens die alte Operette les deux compères von Sedaine mit dem neuen Titel: L'Anneau perdu retrouvé, den sie seit 1764 führt, mit einer ganz neuen Musik von dem in unsern Blättern schon gelegenheitlich erwähnten Chardini auf der Bühne. Der auch als musikalischer Schriftsteller bekannte de la Borde hatte schon 1762 eine Musik dazu verfertigt, welche, so gut sie war, doch nicht verhindern konnte, daß man im Parterre die Mittelmäßigkeit der Poesie des Stükes äusserst fühlte, und dies Gefühl dem Autor durch den Gebrauch eifenbeinerner Pfeifchen verdolmetschte. Damit de la Borde die Mühe der Komposition aber nicht

umsonst sollte gehabt haben, besserte der Dichter Sedaine noch hie und da etwas an diesem Kinde seines Geistes, und lies es abermals auf der Bühne erscheinen.

Die Aufnahme war aber nicht viel günstiger, als beim erstenmale, daher sich Sedaine genöthigt sah es ganz zurük zu nehmen. Im Jahr 1764 erschien die Operette ganz umgearbeitet ebenfalls mit der Musik des de la Borde und hatte das Glük, sich fünfmal vorstellen zu lassen. Durch diesen obschon kleinen Beifall ermuntert, machte Sedaine abermals Veränderungen daran und lies sie, wie schon erwähnt durch Chardini mit frischer Musik versehen. Wurde so ausgezeichnete Gerechtigkeit dem Talente des Tonsezers wiederfuhr, als welcher sogar sich nach geendigter Vorstellung des Stükes dem Parterre auf sein Verlangen auf der Bühne produciren mußte, so gab man doch zugleich dem Poeten (obschon man sein Stük von Anfang bis zu Ende mit Geduld hörte) nicht undeutlich zu erkennen, daß wenn der Fond eines Theaterstükes nicht viel taugt, man troz aller Verbesserungen und Verschönerungen kein gutes Drama daraus verfertigen könne. Wichtige Lehre für alle Theaterdichter!

Gretry und Forgere brachten in eben dem Monat und auf eben der Bühne den von uns ebenfalls schon in diesen Nachrichten angezeigten Rival confident mit beträchtlichen Veränderungen in der Musik und dem Texte auf die Bretter, und ihre Korrektionen erhielten den Beifall.

Noch trat im Oktober selbigen Jahres ein junger nicht sehr bekannter Tonsezer mit Arietten auf die Bühne, welche er zu dem Lustspiele Fanchette in 3 Akten gesezt hatte. Auch bei diesem mittelmäßigen Drama wußte das Publikum den Tonsezer und Dichter gut zu unterscheiden, ließ den Talenten des jenem Gerechtigkeit wiederfahren, und diesem es merken zu lassen, daß der Plan seines Stukes höchst verwirrt, die Handlungen schlecht motivirt, und die Karaktere sehr nachläßig gezeichnet waren.

Inhalt der Notenbl. Nro. 13 enthält 1) den Schluß von Hrn. Junkers Menuett 2) Romanze aus des Hrn. v. Böklins Operette Phaidon und Naide, die Nro. 14 und 15 aber enthält, nebst dem Schluß vorstehender Romanz ein Rondo Allegro von Hrn. Pf. Christmann.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 18ten April. 1792.

Von einigen neuern französischen Theaterstüken mit Musik.

Beschluß.

Der Korrespondent, welchem wir diese Nachricht verdanken, macht noch den merkwürdigen Zusaz, daß ihm selten der Fall vorgekommen sey, worinn die Urtheile des Pariser Parterre so sehr mit gesunder Vernunft in Uebereinstimmung gewesen seyen, wie hier. Das mögen sich denn die allzeit fertigen Uebersezer französischer Theaterstüke zu bemerken belieben, und uns mit Annette und Lubin und Fanchette in deutscher Verdollmetschung gütigst verschonen.

Der Jänner desselbigen Jahres hat nicht viel neues und erhebliches in diesem Fache auf der Pariser Bühne dargestellt. Inez und Leonore (ein Lustspiel in drei Aufzügen in Prose, mit eingemengten Arietten von Hrn. Gauchoer) und les deux petits Savoyards (Nachspiel in einem Akt in Prose, gleichfalls mit Arietten) sind das einzige neue gewesen, was aux Italiens in dieser Art erschien. Die Musik zu jenem Lustspiele war von Breval, einem ausser Frankreich wenig oder gar nicht bekannten Tonsezer, welcher vorher nur für Instrumente, und nicht für den Gesang schrieb, und für leztern mit den Arien jener Komödie die ersten Versuch machte. Man bemerkte gute Anlagen zu einem Theaterkomponisten an ihm, und wünschte ihm mehr Praxis, um sein Talent noch besser auszubilden. Die Musik zu dem kleinen Nachspiele, (welches Hr. Marsollier de Vivetieres zum Verfasser hat) ist von dem schon bekannten D'Aleyrac. Die Ouverture hat er sehr sinnreich aus mehrern Leierstüken, dergleichen die Murmelthierknaben zu singen und zu spielen pflegen, zusammengesezt, auch sonst hie und da von dieser Gassenmusik zu den Arietten guten Gebrauch, und dadurch das ganze Stükchen karakteristischer zu machen gewußt.

Ueber die Natur der italiänischen komischen Oper, und über die Vereinigung des Lustspiels und der Musik in dieser Gattung von Theaterstüken.

(Aus dem Französischen des Quatremere de Quincy, in deutschen Auszug gebracht durch Friedrich August Weber.)

Nachdem man, sagt Rousseau, aus der Zusammensezung musikalischer Töne eine Kunst gemacht hat, wird es nöthig seyn, das Anhören davon auch in eine Kunst zu verwandeln. Zu bedauern ist es in einigen Rüksichten, daß Rousseau dies leztere nur projektirt, und nicht selbst ausgeführt hat. Jedoch würde solch ein Werk, wenn es da wäre, den erwarteten Nuzen ganz hervorbringen? Daran habe ich Lust zu zweifeln, und statt dessen zu glauben, daß sein Nuzen sich nur auf die Tonsezer einschränken, aber nicht bis auf die Zuhörer verbreiten würde. Zum wenigsten würde der Theil des Publikums, welcher fähig wäre, die Lehren eines solchen Schriftstellers zu verstehen, derjenige seyn, welcher ihrer gerade am wenigsten bedürfte.

Für die Menge, auf deren Geschmak der Beifall, nach welchem Künstler und Künste trachten, beruht, ist eine ganz andere Art von Unterricht nöthig. Man weis, daß dieselbe statt abgezogener Theorie, blos Belehrungen aus Erfahrung verlangt.

War wohl je ein Volk ein besserer Kunstrichter im Fache der bildenden Künste, als die alten Griechen? Auch wimmelte Ganz Griechenland von Bildsäulen und Gemälden, und beinahe that man daselbst keinen Schritt, ohne sich

durch den Weg der Empirie zum Kenner in diesem Fache machen zu können.

Aus ähnlichen Gründen sind die heutigen Italiäner die besten Kenner in Sachen der Tonkunst.

Die Verbreitung einer empirischen Kennerschaft in der Musik kann aber nicht so allgemein werden, wie die von andern Künsten. Folgendes ist die Ursache davon. Die Fortpflanzung musikalischer Ideen beruht auf einer Zeichenschrift, davon nur der Tonkünstler Kenntnis hat, und diese Ideen erhalten erst ihr Leben durch Instrumente und Singstimmen, welche in Thätigkeit versezt werden. Diese Versezung in Thätigkeit ist aber immer mit Schwierigkeiten und Unkosten verknüpft. Konzerte sind in dieser Absicht unzulänglich für Tonstüke, deren Ausdruk nur durch die Schaubühne motivirt werden kann, und vermögen nichts weiter, als uns von leztern höchst unvollkommene Kopien darzulegen. Daher haben alle musikliebende Nationen sehr bald die Nothwendigkeit einer lyrischen Bühne anerkannt, und sich mit der Errichtung einer solchen nicht gesäumt.

Es war eine Zeit, wo Paris eine solche lyrische Bühne noch nicht besas, und deswegen eines sichern Mittels zur Ausbildung seines Geschmaks in der Musik beraubt war. Nun besizt diese Stadt ein solches, und erst in neuern Zeiten gelangte man dahin, durch den Gebrauch desselben in Frankreich den Vorzug der italiänischen Musik vor jeder andern einleuchtend zu machen. Der Erfolg davon war, daß man sich endlich entschlos, die italiänische Musik als ein Pfropfreis zu gebrauchen, welches der französischen Sprache als einem Stamm eingepfropft wurde, und durch dies Verfahren die italiänische Musik, zumal der tragischen Oper, in Frankreich zu naturalisiren.

Nicht völlig so ergieng es aber mit der italiänischen Musik der komischen Oper und den italiänischen komischen Opern selbst, und es sey mir erlaubt, einige Muthmaßungen zur Erklärung dieses Phänomens zu wagen.

Vielleicht trugen der Unterschied unsrer und italiänischer Sitten, Manieren, Lächerlichkeiten, und ein fremder Ausdruk von Gewohnheiten, die nicht die unsern sind, wie auch unbekannte Theateraktion, und Scherze, die in Frankreich von keiner oder weniger Wirkung sind, Kontraste, die übertrieben scheinen, und noch tausend andere dergleichen Dinge dazu bei, daß man in Frankreich sich nicht entschliessen konnte, der Opera buffa den ungetheilten Beifall zu gönnen, welchen doch die Opera seria zu erhalten vermochte. Man sieht hieraus, daß der schlechte Erfolg, womit jene aufs Theater kam, auf Vorurtheilen beruht, deren sich jeder Vernünftige zu schämen hat, so bald er ihren Ungrund einsieht.

Zugegeben, daß man in Frankreich aus Nationalkarakter und Vorliebe für inländische dramatische Produkte von strenger Regelmäßigkeit gegen die unbedeutendsten Konvenienzen des Theaters empfindlich, und durch die mindeste Disparate beleidigt zu seyn pflegt, und dem Gang der Vernunft bei einem dramatischen Werke den oft unregelmäßigen Fluge des Genius vorzieht, welcher Flug sehr oft die theatralische, so wie die gesellschaftliche Wohlanständigkeit beleidigt, als welche alles übertriebene, unzusammenhängende und treulose verabscheut, und nichts erträgt, was sich über die Gränzen des Natürlichen und Gebräuchlichen hinauswagt, soll hieraus der Schluß gezogen werden, daß eine Nation, die dieses thut, weniger geneigt seyn werde, sich an den Grnie-zügeln eines Tonsezers zu ergözen? Wohl schwerlich. Aber sagen darf man einer solchen, daß sie sich mehr Toleranz in Betreff von Karakterstüken anzugewöhnen habe, deren Konvenienzen einem andern Systeme von Grundsäzen untergeordnet sind, und bei denen die Musik so zu reden allein das Poetische ausmacht, die sich folglich nach den Regeln anderer dramatischen Werke schlechterdings nicht beurtheilen lassen.

Ein weit regelmäßiger und vernünftiger Geschmak, sagt man, leitet die Dichter bei unsern französischen Operetten. Ich will zwischen diesen und den italiänischen keine Vergleichung anstellen, allein mich dünkt, bemerkt zu haben, daß in Betreff der Musik von beiden das Publikum sich weit mehr zu den leztern als zu den erstern hinneige, ja oft nicht wisse, was ihm an einer Operette wirklich gefällt, oder nicht. Wie oft wird nicht der Ausdruk der Theateraktion für den Ausdruk des Gesanges genommen? wie oft der Wiz des Dichters für das Talent des Tonsezers? und das dramatische Interesse für das musikalische? Wird dem Akteur nicht weit öfter, als dem Sänger Beifall zugerufen? Sehr oft hört man ja die Sänger wegen ihrer Aktion loben, und statt der Arie der Scene Beifall klat-

schen, und den Theaterpomp statt der Musik bewundern. Man könnte daher sagen, das Parterre höre mit den Augen, und der Sänger singe durch die Aktion.

In Italien, wie ich wohl weis, geschieht das Gegentheil, und die Art, wie die Italiäner ihre Bühne abtheilen, beweist es. Jede Kunst hat da, so zu reden, ihre eigene. In den pantomimischen Balletten, die immer ohne Zusammenhang mit der Opre zu seyn pflegen, ist aller Pomp der Szene, und alle Täuschung der Malerei, alle Bewegung des Tanzes, und alle Aktion des Theaterspiels beisammen anzutreffen. Hier ist Schauspiel fürs Auge! Ihre Opera seria giebt aber diesem Sinnorgan beinahe gar keinen Genuß; Hier spricht man nur durch Töne und durch das Werkzeug, welches Empfindung davon hat, zur Seele des Zuhörers. Eine ähnliche Abänderung findet sich auch bei ihrem komischen Theater. Im Lustspiele findet man die naive Sittenmalerei, die Wahrscheinlichkeit der Handlung, das Interesse der Personen, und die Wahrheit der Karaktere. Die Hochachtung, welche die Italiäner für französische Lustspiele haben, und die Uebersezungen derselben, womit sie ihre Bühne bereichieren, beweisen ihren guten Geschmak in diesem Fache. Man würde aber von lezterem nach Maasgabe ihrer musikalischen Dramen sehr übel urtheilen. Denn leztere betrachten sie meistens nur als einen Umriß, nach welchem der Tansezer das Gemälde darstellen soll, welches man von ihm erwartet. Vom Operettendichter verlangen sie nichts als Kenntnis des musikalischen Interesse, Voraussezung musikalischer Wirkungen, Benuzung der Situationen, Herbeiführung von Kontrasten, Motivirung vorlieter Gesänge, oder Veranlassung des Effekts der Harmonie, Erwekung von Zwischenfällen, Bearbeitung von Nüanzen, und Anwendung klangreicher Worte nach dem Bedürfnisse des Tansezers und Sängers. Auch hat man niemals in Italien versucht, Gedichte in Musik zu sezen, die der Dichter nicht nach den ebenerwähnten Absichten und Grundsäzen verfaßt hatte.

Ich höre hier den gewöhnlichen Einwurf. Die Musik vermöge nichts ohne die Dichtkunst, ihre Schönheiten seyen von den Schönheiten der Sprache unzertrennlich; sie dürfe nichts als eine der Dichtersprache zur Verstärkung des Ausdrukes und Vermehrung des Werthes zugesezte Annehmlichkeit seyn, und man könne nicht begreifen, wie eine zufällige Verschönerung gefallen könne, wenn die wesentliche oder Hauptsache von einer fehlerhaften Beschaffenheit sey.

Diese Gründe sind ganz gut, aber nur insofern, damit zwischen beiden genannten Künsten eine Art von natürlicher Uebereinkunft bewirkt werden mag, die gleichwol nicht statt haben kann, seit die Musik ihr Gebiet so ausserordentlich erweitert, und sich von der Poesie beinahe ganz unabhängig gemacht hat. Hier könnte ich zeigen, von welcher Art eine ungleich neuere und subtilere Uebereinkunft der Musik und der Poesie sey, die nun zwischen beiden Künsten statt findet, ich könnte zeigen, was beide durch die scheinbare Trennung von einander verloren oder gewonnen haben; ich könnte darthun, daß die Musik, seit sie gewissermassen die Poesie der Töne geworden ist, ihrer Nebenbuhlerin Farben und Pinsel geraubt hat, und nun vermag, den prosaischsten Ausdrüken ein poetisches Gewand umzuwerfen, und daß man sie jezo nicht mehr blos für eine Gattung von Deklamation ansehen darf, die nur dienen kann, um die Schönheiten eines Gedichtes vorherrschender zu machen. Dies würde mich aber zu weit führen, und Raisonnement würde hier nicht strenger beweisen, als Beispiele und Thatsachen.

Als eine von leztern ist aber der Umstand zu betrachten, daß die Singmusik, seit sie sich aus ihrer alten und innigsten Verbindung mit der Poesie losgemacht hat, dennoch dazu gelangte, uns zu rühren und zu gefallen, und zwar, wie man sagen kann, lediglich durch sich selbst. Alle Nationen in Europa haben einen Beweis davon an ihren Singstüken in barbarischem Latein und gothischem Versbau, welche, ob sie schon aller Sprachannehmlichkeiten beraubt sind, dennoch den Stoff zu der beredsamsten Musik darbieten.

Die Fortsezung folgt.

Anekdote.

Ausser andern Künsten und Wissenschaften, ist der Pfalzgraf Friedrich II. welcher nachher Churfürst wurde, ein besonderer Liebhaber der Musik gewesen, und mußte aus eigener Erfahrung, daß sie dem Herzen des Menschen sehr viele Ergözung gewähre, und sonderlich zur Erbo-

hung des Muthes und der wahren Tapferkeit sehr viel beitrage. Als nun einige Musikverächter hörten, daß der Pfalzgraf seiner Musikliebhaberei wegen sehr gerühmt wurde, und sie ihrer Meinung nach sonst nichts tadelnswürdiges an ihm finden konnten, und doch gerne tadeln wollten, so gaben sie vor, diese angenehme Kunst mache die Leute weich und weibisch, und man würde nicht leicht jemand finden, der ihr sehr ergeben, und doch auch zugleich männlich und tapfer sey. Da dieses der Pfalzgraf Friedrich, der Markgraf Johann zu Brandenburg, und noch mehrere Musikfreunde erfuhren, und daraus sahen, daß sie mit ihrer Liebe zu dieser schönen Kunst verachtet wurden, beklagten sie sich deswegen bei dem Erzherzog Karl, mit angehängter Betheurung, daß sie es nicht ungeahndet lassen, sondern ihre Ehre mit dem Degen würden zu retten wissen. Diese Drohung möchte auch wohl bald erfüllt worden seyn, wenn sich nicht der Erzherzog Karl dazwischen gelegt, und es für rathsamer gehalten hätte, diese Sache durch einen öffentlichen Turnierkampf entscheiden zu lassen. Es wurde daher ein gewisser Tag bestimmt, an welchem sie zu Fuße öffentlich mit einander fechten sollten. Sie wurden an diesem Tage mit Rüstungen versehen, und jeder erhielt eine Lanze vorne mit einer Krone, und ein Schwerd, welches zwar nicht scharf und schneidend, aber gleichwohl ziemlich schwer war. Mitten auf dem Plaze wurde auch eine Erhöhung von 4 oder 5 Schuhen gemacht, damit sie einander nicht zu nahe kommen konnten, vermöge des Rechts solcher Kämpfe, nach welchem sich die Streitenden einander nur oben, nicht aber unten am Leibe treffen durften, auch niemand sich unterstehen durfte, über diese gemachte Erhöhung hinüber zu springen. Auch wurde ihnen nach den Rechten solcher Turniere verboten, vor den Stichen und Schlägen der Gegner zu weichen; wer es aber doch thun würde, sollte für verzagt und überwunden gehalten werden. Und endlich wurde festgesezt, wer an seinem Gegner die meisten Lanzen oder Schwerder brechen würde, und vor demselben nicht weiche, der sollte als Ueberwinder den Ruhm davon tragen, und vom Frauenzimmer entweder mit einem Kranze, oder mit einem andern Zeichen des Ruhms beehret werden.

Nachdem dieses alles gehörig bestimmt war, begaben sich von jeder Seite drei zum Kampfe;

unter den Musikfeinden war der Vornehmste ein gewisser Herr von Munkenwall, welcher nach der Zeit Vicekönig zu Neapel wurde. Die Musikverächter wurden aber bald überwunden, und keiner unter ihnen war im Stande, die Streiche des Pfalzgrafen Friedrich abzuhalten. Denn so oft er nach ihnen schlug, entwichen sie dem Streich, und traten zurük. Einmal schlug der Pfalzgraf dem Hrn. von Munkenwall mit einem Streich ein Stük vom linken Ermel, als sich nun Munkenwall darüber beschwerte, und laut rief, dieses sei wider das Turnierrecht, und sein Gegner sollte ihm nach dem Kopfe schlagen; sah ihn der Pfalzgraf scheel an, und antwortete ihm: warum reichst du den Kopf nicht her, sondern weichest immer zurük? und sobald er dieses gesagt hatte, gab er ihm einen frischen Streich an den Schlaf, daß ihm dunkel vor den Augen wurde, und er ziemlich weit zurük fiel. Hier wollte nun der Pfalzgraf über die Schranken springen, und hatte auch wirklich schon den einen Fuß dazu angesezt; aber der Erzherzog kam dazwischen, und hob den Kampf auf, der vielleicht, ohne diese Dazwischenkunft, nicht ohne Gefahr würde geendigt worden seyn. Die Waffen wurden also nun wieder abgelegt, und Munkenwall nebst seinen Gesellen wurden von jedermann ausgelacht und verspottet.

Nach der Zeit war niemand mehr am Hofe der es gewagt hätte, der Musik oder die Liebhaber derselben zu schelten, oder für weibische und verzagte Leute auszuschreyen.

Neue vollständige Sammlung aller Arten von Vor- und Nachspielen, Fantasien, Versetten, Fugetten und Fugen für geübtere und ungeübtere Klavier- und Orgelspieler, von Hrn. Just. Hein. Knecht. Drittes Heft, [illegible], ist so eben in der Boßlerischen Verlagshandlung zu Speier fertig geworden, und daselbst und in allen guten Musikhandlungen für 1 fl. 12 kr. zu haben. Der Inhalt dieses Heftes, welches wir jedem Orgelspieler mit Recht empfehlen, ist: 1) kurzes und leichtes Vorspiel, mit 4 Veränderungen. 2) Vorspiel mit leichten abwechselnden Läufen für beide Hände. 3) Vorspiel mit ausgegriffenen Akkorden und untermischten Sprüngen. 4) Vorspiel von chromatischer Art. 5) Kantabile mit einem angenehmen Orgelregister. 6) Toccata. 7) Handstück im galanten Stil mit 2 Manualen, zur Abwechslung des Forte und Piano. 8) Fantasie. 9) Nachspiel. 10) Versette. 11) Fugetta. 12) Fuga. 13) Fugirtes Vorspiel. 14) Kapriccio.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 25ten April. 1792.

Versuch eines vollständigen Verzeichnisses von Joseph Haydns gedrukten Werken.

Joseph Haydns Verdienste um die Instrumentalmusik der Deutschen, sind so allgemein anerkannt, der Einfluß seiner vielen und mancherley Werke, womit uns seit dreißig Jahren seine unerschöpfliche Erfindungskraft bereichert hat, ist so wirksam auf unsern Geschmak gewesen, daß es das Ansehen hat, als ob seine Maniere gleichsam das allgemeine Ziel wäre, welches unsere Komponisten zu erreichen suchten, und daß sich selbige nur in dem Grade der Vollkommenheit näherten, in welchem sie ihm nahe kämen. Die glüklichen Folgen davon sind das in die Augen fallende Uebergewicht, welches sich Deutschlands Instrumentalkomponisten, für den Komponisten Italiens, Frankreichs und Englands, in dieser Gattung erworben haben. Nur Italien könnte uns allenfalls noch zwei Männer aufweisen, deren Instrumentalstüke eine Vergleichung gegen gute deutsche Produkte dieser Art aushalten. Und das sind Boccherini und Clementi. Allein vom leztern ist es bekannt, daß sich seine Muse blos auf Klavierstüke einschränkt, und vom Boccherini ist es mehr als wahrscheinlich, daß auch er sich nach Haydn gebildet hat: da er seit vielen Jahren in Korrespondenz mit ihm stehet.

Doch, ich brauche hier um destoweniger von der Vortreflichkeit der Haydnschen Werke zu erwähnen, da ich bereits in meinem Tonkünstlerlexikon den Leser auf mehrere Vorzüge derselben habe aufmerksam zu machen gesucht. Nur das wollte ich erinnern, daß es endlich einmal Zeit wäre, seine Werke aus den Winkeln und Eken der mancherlei gros und kleinen Englischen, französischen, deutschen und holländischen Notenfabrikgewölbern aufzusuchen, und sie so auf einmal unserm Blike darzustellen; theils diesem grossen Künstler zu Ehren, der nun doch auf seine Lebenszeit für unser Deutschland verlohren zu seyn scheint, theils auch uns dieses Reichthums von Meisterwerken für andern Nationen zu rühmen, uns daran zu ergözen, und sie zu nüzen.

Ein dergleichen vollständiges Verzeichniß schiene nun freilich Haydn selbst am besten verfertigen zu können. Allein leider haben wir uns von dieser Seite keine Hofnung darauf zu machen; da er selbst einem meiner Freunde, durch welchen ich ihn vor ein Paar Jahren darum ersuchen ließ, zur Antwort gab: „Daß ihm dies un-„möglich sey. Und daß überdies viele seiner „Werke bei dem Schloßbrande zu Esterhaz ein „Raub der Flamme geworden wären." Ein womöglich, noch grösserer Verlust, als der war, welchen die Kunst bei dem Bombardement von Dreßden, durch den Raub der Werke unseres Hasse schon erlitten hat.

Ob ich mir nun gleich während der Ausarbeitung meines Lexikons mit Recht vorgenommen hatte, bei der Angabe der Instrumentalstüke unsers Haydn, von meinem Plane abzugehen, und mit dem Raume weniger karg zu seyn, so wie es mit den Werken Pleyls, seines Schülers, wirklich geschehen ist; so benahm mir doch diese Antwort alle Hofnung, irgend etwas Vollständiges angeben zu können, indem es mir damals noch schlechterdings an den dazu nöthigen Hülfsmitteln fehlte. Da mich aber gegenwärtig die Musikverzeichnisse der Hrn. Andre zu Offenbach, Artaria zu Wien, Bland zu London, Boßler zu Speier, Breitkopf zu Leipzig, Gayl zu Frankfurt, Haueisen ebendas. Hummel zu Amsterdam, Le Duc zu Paris, Rellstab zu Berlin, Schott zu Maynz, und Westphal zu Hamburg in Stand sezen, mich in der Angabe der Haydnschen Werke mit mehrer-

der Wahrscheinlichkeit der Vollständigkeit nähern zu können, und das Publikum auch die Beendigung dieses mühsamen Geschäfts von der Geduld und der Beharrlichkeit eines gutmüthigen Lexikographen schicklich erwarten zu wollen, so habe ich um desto weniger angestanden, einen Versuch damit zu machen: theils, weil mich meine unbegrenzte Hochachtung zu dem, was Haydn angehört, dazu aufmunterte, theils auch in der Hofnung, bei dieser vorläufigen Bekanntmachung des Verzeichnisses der Haydnschen Werke, durch die Bemerkungen der Besitzer und Kenner derselben, in Stand gesezt zu werden, einmal bei der Ausgabe der Nachträge zu meinem Tonkünstlerlexikon, diesen Artikel in der möglichsten Richtigkeit und Vollständigkeit dem Publiko aufbehalten zu können.

Um die Uebersicht zu erleichtern, habe ich geglaubt, es sey besser, sie zu klassifiziren, als sie nach der Ordnung ihrer Nummern anzugeben: in welchem Falle sie sehr verwirrt in die Augen würden gefallen seyn. Die unter Nummern gebrachten Opern belaufen sich auf 66, grösstentheils doppelt, mit unter gar dreifach besezt: indem die Pariser und Londoner Stiche ihre eigenen Nummern führen. Und die Anzahl der ohne Angabe der Nummer des Opus gedrukten Werke ist nicht viel geringer. Auch habe ich einen kleinen Beitrag von geschriebenen Werken jeder Klasse hinzugefügt: weil sich auch darunter noch manches Meisterwerk findet.

Ich bitte nun jeden Freund und Liebhaber der Haydnschen Musik, diesen Entwurf nach Möglichkeit zu berichtigen, und besonders die mannichfaltigen Nachstiche, eines und des nemlichen Werks, anzumerken; da ich meines Orts nicht im Stande bin, Vergleichungen mit mehreren Exemplaren anzustellen.

Noch lieber würde es mir seyn, und sollten es Haydns Werke nicht verdienen? Wenn sich eine ansehnliche Musikhandlung fände, welche uns von diesem Verzeichnisse, in einem eigenen Bändgen, die Themas jedes einzeln Stüks von jedem Werke, in kleinen Noten, nach Art der Breitkopfschen drukken liesse. Es würde gewiß nicht zu Makulatur werden. Und dann erst könnte man es ein Ehrengedächtniß nennen. Auch würde es dann erst für die Liebhaber und Besitzer dieser Werke von vorzüglichen Nuzen seyn.

E. L. Gerber.

Haydns Sinfonien für ganze Orchester.

VI Sinfon. Paris. op. 7.
VI dergl. ibid. 1770. op. 8.
VI dergl. ibid. op. 9.
III dergl. Amsterd. op. 10.
IV dergl. oder Quartets mit Horn Paris. op. 12.
VI dergl. ibid. op. 13.
III Gr. Sinfon. a 10. Amsterd. op. 15.
III Sinfon. a 5 C. B dur F mol. Paris. op. 15.
VI Gr. Sinfon. a 10. Lib. I. II & III Amst. op. 18.
III dergl. period. Lib. I. II. III. ibid. op. 20.
III Sinfon. ibid. op. 22.
III Gr. Sinfon. ibid. op. 24. Sind die Wiener op. 38. 39. 40.
IV Sinfon. a 8. Paris. op. 24.
VI dergl. Lib. 1. 2. 3. 4. 5. 6. Amsterd. op. 28.
III dergl. Paris. op. 29.
II Gr. Sinfon. Lib. 1. 2. Amsterd. 1790. op. 33.
La Chasse, gr. Sinfon. Wien. op. 34.
VI Sinfon. ibid. op. 35.
III dergl. in Es, B, C mol. ibid. op. 36.
Gr. Sinfon. in D mol. ibid. op. 38.
dergl. in F. ibid. op. 39.
dergl. in G. ibid. op. 40.
III Sinfon. in C. G mol. Es. ibid. op. 51.
VI dergl. du Repertoire de la Loge Olympique. Paris. op. 51.
III Sinfon. in B. D. A. Wien. op. 52.
Gr. Sinfon. Offenbach. op. 55.
II Gr. Sinfon. in F. G. Lib. I & II. ibid. op. 56.
III Sinfon. arrangées a 2 V. A. & B. par l'Auteur, in C. G mol & A. Paris. op. 58.
Sinfon. in C. Offenbach. op. 66.
Sinfon. La Matina. Paris.
III Sinfon. Nro. 1. 2. 3. Mainz.
III dergl. a 8. Paris.
III dergl. Nro. 13. 24. 26. Amsterd.
III dergl. Paris.
Sinfon. a 12. Nro. 6. Lyon.
XXIX Sinfon. von Nro. 1 bis Nro. 29. Paris.
XII dergl. von Nro. 1 bis Nro. 12. London.
II dergl. Nro. 40 und 56. ibid.
II dergl. in G und F. Nro. 14 und 15. Wien.
III Sinfon. reduite in Quart. p. 2 V. A. & B. ibid.
Ouverture in C. Paris. 1791.
VI Sinfon. mit Lachon und Vanhal. ibid.
III dergl. mit Vanhal. Lyon.
III dergl. mit Pichl. ibid. Nr. 1 und 3 von Haydn.
III dergl. mit Gossec und Bach. Paris.

VI Sinfon. mit Toeschi, Kloeffler, Ditters, Schmitt. Amsterd. op. 3.
VI dergl. mit Vanmaldere, Bach, Pfeiffer, Schetky, Fraenzl. Paris. op. 14.
VI dergl. mit Vanhal und Lausemages, darunter La Soirée de Vienne, a 7 Part. oblig. ibid.

Dergleichen ungedrukte in der Westphalschen Handlung.

VI Sinfon. aber aus C dur, von 9 bis 13 Part. worunter der Zerstreute.
Sinfonie, aus C mol, a 11.
V Sinfon. aber aus D dur, von 8 bis 13 Part. worunter eine konzertirende.
Sinfon. Lamentione, a 8. aus D mol.
II Sinfon. aus Es dur, von 8 bis 11 Part.
IV dergl. aus G dur, von 9 bis 13 Part.
IV dergl. aus A dur, a 8 Part.
III dergl. aus B dur, a 11.

Quartetten und Divertissements für Bogen- und Blasinstrumente.

VI Violinquartetten. Amsterd. op. 1.
VI dergl. Paris. op. 1.
VI dergl. Amsterd. op. 2.
VI dergl. Paris. op. 2.
VI dergl. dialogues. ibid. op. 3.
VI dergl. dialogues, ibid. op. 4.
VI Quart. für Flöt. Viol. Alt. und Baß. Amsterd. op. 5.
VI Violinquartetten. Amsterd. op. 7.
VI dergl. große. ebend. op. 9.
VI dergl. Paris. op. 9.
VI dergl. große konzertirende. Amsterd. op. 16.
VI Flötenquartetten nebst Viol. Alt und Baß. Paris. op. 16.
III Violinquartetten. Offenbach. op. 17.
III dergl. Frankfurt. op. 17.
VI dergl. Paris. op. 18.
VI dergl. London. op. 18, or 33.
VI dergl. konzert. Amsterd. op. 19.
VI dergl. Berlin. op. 20.
VI dergl. Paris. op. 20.
VI Quintetti, p. 2 Viol. Alt. Baß e 2 Cor. ad Lib. ibid. op. 20.
VI Violinquartetten. Berlin. op. 26.
VI dergl. Paris. op. 26.
VI dergl. ebend. op. 28.
VI dergl. große konzert. Lib. I & II. Amsterd. op. 29.
VI Divertim. a 8, c. Fl. & Cor. Wien, op. 31.

VI Violinquartetten. Lib. I & II. Amsterd. 1790. op. 32.
VI dergl. Wien. op. 33. Sind einerlei mit op. 19. Amsterd.
VI dergl. dediés au Roi de Pr. Wien. op. 50.
VI dergl. dedicated to the king of Pr. London. op. 50. die vorigen.
VI dergl. Paris. op. 51.
VI dergl. Lib. I & II. Offenbach. 1790. op. 54.
VI dergl. Wien. op. 54.
III dergl. Paris. op. 54.
III Violinquartetten. op. 55.
VI dergl. konzertirende. Lib. I & II. Mainz. op. 65.
VI dergl. dialogues. Paris.
III Divertim. a 2 Viol oder Flöte, A. & B. Paris.

Dergleichen ungedrukte.

II Violinquartetten.
V Divertim. von 4 bis 9 Part. Darunter Mann und Weib.
VI Notturni, von 6 bis 9 Part.
VI Divertim. a Clar. Cor. Fag. Serpent.
IV Cassatio, von 6 bis 9 Part. darunter a mit Variaz.

Trios für Bogen- und Blasinstrumente

VI Violintrios. Amsterd. op. 3.
VI dergl. Paris. op. 5.
VI dergl. ebend. op. 6.
VI dergl. Amsterd. op. 8.
VI Trios für Flöte, Viol. und B. ebend. op. 11.
VI Violintrios leichte, ebend. 1774. op. 12.
VI Trios für Viol. Br. und Baß. ebend. op. 21.
VI Violintrios. Paris. op. 23.
III Trios für Viol. Br. und Baß. London. op. 41.
III Dieselben, Offenbach. op. 53.
III Trios für Fl. Viol. und Baß. Paris. op. 59.
VI Trios concert. a Viol. Viola und Violonc. London.
VI dergl. für dieselben Instrumente. London.
III Violintrios. Paris.
III Trios für Viol. B. und Baß. Speyer.
VI Divert. für Viol. Br. und Baß. ebend.
VI Notturnes a Viol. Br. & Baß. Paris.
VI Violintrios. ebend.

Dergleichen ungedrukte.

XV Flöten- und Violintrios, darunter der Nachtwächter.

Duos.

VI Violinduetten. Amsterd. op. 6.
VI dergl. Offenbach. op. 58. 1790. sind arrangirte Quartetts.

Klavier-Solos.

VI Sonate p. il Cemb. Wien gedrukt 1774.
VI dieselben. Amsterd. op. 13.
VI dergl. große. Amsterd. op. 14.
VI dergl. große, ebend. op. 17.
VI dieselben. Paris. op. 17.
Favour. Sonata in C. from. op. 17. London.
III dergl. Amsterd. op. 23.
III dieselben. Speier. op. 37.
VI dergl. Wien. op. 30.
III dergl. Paris. op. 41.
I dergl. Offenbach. op. 42.
III dergl. Paris. op. 42.
Capricio p. il Cemb. Wien. op. 43.
VI Sonaten. Lib. I & II. Paris. op. 53.
III Klaviersolos. Wien. op. 53.
III dergl. ebend. op. 54.
I dergl. ebend. op. 55.
Fantasia p. il Cemb. ibid. op. 58.
Caprice p. le Clav. Paris. op. 60.
Klaviersolo aus C mol. Amsterd. op. 60.
I dergl. aus Es. Wien. op. 66.
Il Maestro e Scholare ou Pieces a 4 mains. Amst.
Menuet av. 20 Var. in A dur. ibid.
Andantino con 7 Var. Berlin.
II Divertim. p. il. Cemb. Ibid.
Favour. Men. in Es dur, av. XII Var. Berlin & Amsterd.
Airs varies. Paris.
VI Valses. faciles & agreables. Wien. 1791. No. I.
Arietta con XII Var. ibid. 1791. Nro. II.

Dergleichen ungedrukte.

VI Divertim. p. il. Cemb. solo.
VI Klaviersolos.

Klaviersonaten mit Akkompagnement.

VI Klaviersonaten mit Violin. Paris. op. 1.
VI dergl. Amsterd. op. 4. darunter eines mit Br. und 2 Hörn.
VI dergl. mit Viol. ad Lib. Paris. op. 18.
III dergl. mit V. und B. Amsterd. op. 25.
III dergl. mit V. und B. ebend. op. 26.
III dergl. mit V. und B. ebend. op. 27.
II Klaviersonat. große, mit Flöte, ebend. op. 34.
III dergl. mit V u. B. Paris. op. 40.
III dergl. mit V. und B. London. op. 40.
III dergl. mit V. und B. Offenbach. op. 40.
III dergl. mit V. und B. London. op. 41.
III dergl. mit V. und B. ebend. op. 43.
III dergl. mit V. und B. Wien. op. 45.
III dergl. mit V. und B. London. op. 54.
III dergl. mit V. und B. Wien. op. 57.
I dergl. mit V. und B. in As. ebend. op. 61.
I dergl. in G. mit Fl. und B. ebend. op. 62.
I dergl. in D mit Fl. und B. ebend. op. 63.
VI Pieces aisees, av. Viol. Amsterd. 1790.
III Pieces av. Viol. & Violonc. London.
VI Sonates av. Viol. & Violonc. Paris.
VI dergl. mit Violin. Paris.

Der Beschluß folgt.

In der Bosslerschen Musikhandlung zu Speier sind nachstehende Musikalien wieder neu angekommen, und um beigesezte billige Preise zu haben:

M. Clementi Sonata per Forte-piano op. 26. 40kr.
F. Duschek II Sonates pour le Forte-piano à 4 mains - - - 1 fl. 45 kr.
Geminiani Violin-Schule 2 fl. 30 kr.
J. Hayda Terzetto per Forte-piano, Flauto Violoncello, Nro. 1 & 2. jedes 1 fl. 20 kr.
F. A. Hoffmeister La Prima Vera, Sinfonie in F. per 2 *Violini*, 2 Oboi, 2 Corni, Flauto, Fagotto e *Violoncello*, *Viola* é Basso, Nro. 1. 2 fl. 30 kr.
— — *La Chasse* Sinfonie pour 2 *Violons*, 2 Obois, 2 Cors, 2 Clarin Timp. Flutte, Fagotte, Alte & Basse, Nro. 2 2 fl. 30 kr.
— — detta à detti, Nro. *III. IV.* & *V.* jede 2 fl. 30 kr.
— — *La Festa della Pace* 1791. Sinfonia à 2 *Violini*, 2 Obos, 2 Corni, 2 Clarini, Timpani, Tamburo, Piatti, Triangolo, Campanelli, Flautotraverso, Flauto piccolo, Alto, *Violone* Fagotto e Basso, Nro. *VI* 2 fl. 30 kr.
— — Concert pour la Flute-traversiere, op. 15. Nro. 1, 2, 3, 4 & 5. jedes - 2 fl.
— — 6 Trios Concertantes pour 2 *Violons* & *Violoncelle*, op. 4. . . . 3 fl.
— — *VI* Terzetti scolastici à 2 *Violini* e *Violoncello*, Nro. 2. . . . . 2 fl.
— — 3 Duetti à 2 *Violini*, Nro. 1. 1 fl.
— — 6 detti à *Violino* e *Viola*, Nro. 1. 2 fl. 20 kr.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 2ten Mai. 1792.

Rezension.

Meisterstükke des italienischen Gesanges in Arien, Duetten und Chören, mit deutschen geistlichen Texten, nebst einer nöthigen Vorrede und einem nüzlichen Anhange für die Sänger, in Partitur herausgegeben von Joh. Ad. Hiller. Leipzig 1791. S. 56. in Fol. Vorrede S. 8.

In der sehr gut und gründlich geschriebenen Vorrede giebt der unter ächten Verdiensten um die Tonkunst bald grau gewordene Hr. Verf. der noch mit jugendlichem Eifer und mit immer gleichem Ruhme seine bisherige Laufbahn fortwandert, zuerst eine sehr deutliche Anweisung, wie man sich an das Lesen der Partituren gewöhnen solle, und empfiehlt dieselben aus mehreren bekannten Gründen vor unsern bisherigen Klavierauszügen. Es läßt sich zwar gegen das, was Hr. Hiller über den Vorzug der ersteren sagt, mit Grund nichts einwenden, daß sie nemlich mehr Nahrung für unsern denkenden Geist sind, daß unsere musikalische Kenntniße sehr dadurch erweitert werden, und unsere Urtheile über Wahrheit und Schönheit in der Musik mehr Festigkeit erhalten. Indessen, wenn der Wunsch des Hrn. Verf. erfüllt werden solle: so müßten auch die Partituren hie und da eine andere Einrichtung bekommen, wodurch das Lesen derselben, insonderheit den Anfängern noch in etwas erleichtert würde. Man könnte dieselbe z. B. nach der Methode des Hrn. Abt Voglers noch auf eine geringere Anzahl von Notenlinien reduziren, wodurch die Uebersicht des Ganzen für den größten Theil der Klavierspieler weit bequemer würde: und dann würde es auch nicht überflüßig seyn, auf jeder Seite diejenige Linien, worauf die Hauptstimmen stehen, durch ein besonderes Zeichen kenntbar zu machen, indem vielleicht mancher beim Umschlagen ungewiß seyn dürfte, wo er jene, besonders bei zwölf- und mehrstimmigen Partituren, sogleich heraussuchen solle.

Uebrigens haben gute Klavierauszüge, besonders, wenn sie etwa noch mit einer begleitenden Violine versehen sind, dennoch ihren guten Nuzen, und dienen in ihrer Art eben so zum Studium der Kunst, als skizzirte Zeichnungen großer Maler, und wenn man auch gleich nicht die ganze Behandlung der Harmonie, wie sie der Tonsezer in ihrer vielfarbigten Schattirung dargestellt hat, einsehen oder beurtheilen kann: so läßt sich dennoch selbst aus magern Klavierauszügen das, was auf Rhythmik, Deklamation, regelmäßige Zertheilung, Wahrheit des Karakters u. dgl. Beziehung hat, einsehen, und die Manier des Tonsezers und der musikalische Stil aus denselben beurtheilen.

Hr. Hiller verdient übrigens durch die Herausgabe dieses Werks den wärmsten Dank aller Tonfreunden. Hasse bleibt immer ein klaßischer Schriftsteller: selbst Italien schäzt noch seine sanfte Muse, und in unserm Zeitalter, in welchem die Tonkunst mehr im üppigen Schmuke eines jungen Mädchens, als im Feierkleide einer Göttinn erscheinet, können Haßische Partituren von großem Nuzen seyn, wenn anders der Luxus des modernen Stils noch einiges Gefühl für die simple und erhabene Schreibart des Verfassers aufkommen läßt. Doch wehe dem Publikum, das so weit herabgesunken wäre! Nein, wir wollen vielmehr hoffen, daß ein Tonsezer von solchen Verdiensten noch immer seinen Werth in seinem vaterländischen Publikum habe, und ihn troz allen Neuerungen noch lange behaupten werde.

Sehr gut schildert Hr. Hiller den Karakter der Haßischen Werke, wenn er Seite 4 in der Vorrede sagt: „Der leichte, liebliche Gesang

„dieses vortreflichen Kompenisten, seine richtige, „gefühlvolle Diklamation, sein weiser, wohlüber„legter Gebrauch der Harmonie, die Deutlichkeit, „mit welcher sich jede Stimme bei ihm auszeich„net, so wie die Entfernung alles dessen, was „ihm zu diesem allen nichts beizutragen schien, „geben seinen Partituren den Vorzug, daß sie „leichter, als andere zu übersehen sind, folglich „sich zu den ersten Uebungen im Partiturlesen am „besten schiken. Vermissen wir bisweilen etwas, „was uns der Luxus unsers Zeitalters als unent„behrlich aufdringt: so ist dagegen bei ihm nichts „Ueberladenes, nichts, was das Ohr blos füllt „und betäubt; nichts, was den Sänger unzu„sammenhängend, kalt und nachläßig macht, „wenn ihm alle Augenblike bald ein Paar Wald„hörner, bald ein Paar Oboen, oder eine Gau„kelei der Violinen in die Queere kommt, die „Aufmerksamkeit des Zuhörers zu zerstreuen, „und sein Gefühl zu tödten. Und wie weiß dem „ohngeachtet dieser große Meister, selbst in sei„nem ruhigsten Gange, bei dem Anschein der „höchsten Simplizität, uns durch unermartete „Feinheiten der Kunst zu überraschen! Welche „eigene, sanft auffallende Wendung läßt er bis„weilen die Violinen gegen die Singstimme, oder „die Bratsche gegen die Violinen nehmen! Wie „oft wiederholt er sein Thema, um den Zuhörer „immer bei der Hauptsache fest zu halten; und „doch wie verschieden von einander und um so viel „bedeutender ist das, was jedesmal darauf folgt! „Wie glüklich weiß er unvermuthet kleine kano„nische Nachahmungen einzuleiten! Das heißt „Mannigfaltigkeit mit Einheit verbinden, wel„ches immer der wichtige Punkt war, in welchem „sich alle Musik konzentrirte und den wenig neu„ern Komponisten recht zu kennen scheinen.

Diese Sammlung enthält sechs Arien, nehmlich zwo für den Sopran, eine für den Alt, zwo für den Tenor und eine Baßarie; ferner ein Duett und zum Beschluß einen Chor. Daß diese Singstüke in Absicht des Endzweks, den sie haben sollen, gut gewählt sind, und, wenn sie gleich aus dem Gebiete der theatralischen Schreibart genommen sind, dennoch mit der Würde der für die Kirche erforderlichen pathetischen Schreibart nicht im Widerspruch stehen, das läßt sich von den guten Einsichten ihres Hrn. Herausgebers im voraus nicht anders erwarten.

Die untergelegte geistliche Texte sind gut gerathen und der Empfindungssprache des Tonsetzers überall gut angepaßt. Nur werden manche mit dem Rez. wünschen, daß Hr. Hiller am Schlusse seines Werks auch die italienischen Texte noch mitgetheilt hätte.

Versuch eines vollständigen Verzeichnisses von Joseph Haydns gedrukten Werken.

Beschluß.

Klavierkonzerte mit mehrern Instrumenten.

III Klavierkonzerte. Paris. Nro. 1. 2 und 3.
II dergl. London. Nro. 1 und 2.
II dergl. in D und G dur. Lib. I und II. Amst.
Das erste von diesen, aus D dur. Wien op. 37.
I dergl. aus D dur. Maynz. Nro. 7.
II dergl. mit Hoffmann. Paris.

Ungedrukte Konzerte.

II Klavierkonz. aus C dur.
II Klavierkonzerte aus F dur, eines derselben mit Violin princip.
II dergl. aus G und D dur.
III Violinkonzerte, aus C. G und B.
III Hornkonzerte, aus D. E und Es.
I Flötenkonzert aus D dur.

Fürs Klavier allein arrangirte Stüke.

Sinfonie, La Chasse. Wien, op. 44.
dieselbe Amsterd.
dieselbe London.
Sinfonie, Laudon. Wien. op. 36.
Sinfonie. Berlin.
II Sinfon. Nro. 1 und 2. London.
II Sinfon. Nro. 1 und 2. Berlin.
II Sinfon. aus Es und G moll, aus op. 18. Speier (Bibl. der Grsz.)
VI Sinfon. arrang. p. le Cl. Nro. 1. 2. 3. 4. 5. 6. Paris.
Quartett aus G, fürs Klav. arrang. (Cramers Magaz.)
III dergl. op. 50. arrang. von Lachnith. Offenb.
VI Sinfon. fürs Klav. Nro. 1. 2. 3. 4. 5. 6. ebend.
Differentes per. pieces faciles. Wien.
Recueil de differ. Pieçes av. le Bærentanz. ebd. op. 56.
La Roxelane av. 6 Variaz. Maynz.
Mennets & Andante de la Sinfon. la Reine de France. Paris.

Seconde Suite de Pieçes. Paris.
II Menuet. variée, par F. Brunst. Amsterd.
VI Menuetten. Berlin.
VI Menuetten aus Quartetten. Leipzig. 1787.
VI Menuetten. Berlin bei Rellstab gedruckt.
XII Menuetten. Wien.
XII Menuetten. Offenbach.

Fürs Klavier arrangirte Stücke, mit Akkompagnement.

Sinfon. für Klav. Fl. Viol. und Baß. Berlin.
VI Sinfon. for the Harpsicord with a Violin. London.
VI Sinfon. fürs Klav. mit Flöte. Offenbach.
Sinfon. aus G, op. 40. für Klav. 2. Viol. Br. und Baß. ebend.
Sinfon. aus E mol, arrang. p. Cramer. p. Clav. & Viol. Paris.
Sinfon. Nro. 14. arrang. p. Clementi. p. Clav. & Viol. ibid.
IV Sinfon. arrang. par Fodor. p. il Cemb. 2 Viol. & B. Nro. 1. 2. 3. 4. ibid.
IV Sinfon. arrang. p. Lachnith. p. Clav. Fl. V. & B. de l'Op. 51. 52. 55. ibid.
VI Sonates p. il Cemb. & Viol. Vol. I. London. Sind die Quatuett. op. I.
III Klaviersonaten mit Violin und Violonz. Offenbach. op. 43.
III dergleichen. Speier. op. 43.
III dergl. Paris. op. 43.
III dergl. Offenbach. op. 44.
III dergl. Paris. op. 44.
III dergl. Speier. op. 44.
III dergl. arrang. p. Lachnith. Offenb. op. 50.
III dergl. ebend. 1790. op. 57.
I dergl. ebend.
I dergl. arrang. von Wenk. ebend.
II Quartetten. op. 33. arrang. p. Cramer, p. Clav. & Violin. Paris.

Vermischte Stücke für Instrumente.

Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in Croce a sono 7 Sonate, con un Introduzione ed al fine un Terremoto, per 2 Violin. A. Violone. Fl. Ob. Cor. Fag. Tromb. Tymp. & Baß. Wien. op. 47.
Dieselben von Haydn selbst zu Violinquartetten eingerichtet. Wien. op. 48.
Dieselben, als Quartetten. Amsterd. op. 3e.
Dieselben fürs Klavier allein. Wien. op. 49.
Dieselben fürs Klav. allein. Amsterd. op. 3a.
Mehrere Sinfon. arrang. für 2 Klarinett. 2 Cor. 2 Fag. Paris.
Ballmenuets. Amsterd.
XIV Ballmenuets. Wien.
VI Allemanden, vollstimmig. Wien.

Für den Gesang.

Stabat Mater, in Partitur. London.
Dasselbe in Partitur. Paris.
Dasselbe für Klav. und 1 Violin. Speier 1792.
Dasselbe fürs Klavier, mit deutscher Parodie. Leipzig 1782.
Cantate: Ah come il Core mi palpita. Partitur. Wien.
Aria. Or vicina a te mio cuore. Partitur. ebend.
Arianne a Naxos. Cantate a Voc. sola col. Cemb. ibid.
Dieselbe. Paris.
Mehrere ital. Oper-Arien im Klav. Auszuge. Wien.
XII Lieder fürs Klavier, 1ter Theil. Wien.
XII dergl. 2ter Theil. ebend.
I Pudelromanze fürs Klav. Leipzig.

Berlin, den 5ten Apr. 1792.

Die berühmte Virtuosin Demoiselle Marianne Kirchgäßnerin von Bruchsal, welche schon an vielen grosen Höfen z. B. in Wien, Dresden, München u. m. so viel Ruhm wegen ihrem ausserordentlichen Spiel auf der göttlichen Harmonika einerndete, ließ sich bei unserm Könige mit dem vollkommensten Beifalle hören. Se Königl. Majestät gefiel ihr Spiel so ungemein, daß Höchstdieselben diese wahrhaft Einzige Künstlerin auf der Harmonika zu vier wiederhohltenmalen nach Hofe kommen ließen; ihr selbsten das lauteste Zeugniß wegen Ihrer seltenen Geschicklichkeit gaben, und sie mit 100 Friedrichsd'or beschenkten. Da sie von Sr. Majestät die Erlaubniß erhalten, im Königl. Nationaltheater ein öffentliches Konzert geben zu dörfen, so werden wir bis den 13ten April das Vergnügen haben, dieses seraphische Instrument, von einer so grosen Künstlerin gespielet, und was wir hier noch nie gehöret haben, so gar mit Begleitung zu hören.

Der Herr Hummel, welcher bei Hrn Kapellmeister Naumann in Dresden die Komposi-

zion studiete, ist von unserm Könige zu Höchstdero Kammerkompositeur ernannt worden, und erhielte wegen seinem Oratoria: Isaak, 100 Friedrichs d'or zum Geschenke.

In der Bosslerschen Musikhandlung zu Speyer sind nachstehende Musikalien wieder neu angekommen, und um beygesezte billige Preise zu haben:

F. A. Hoffmeister 3 Duetti pour la Flute-traversiere u Viola, Nro. 1. 1 fl. 30 kr.
— — 6 detti pour le Forte-piano u Violon, Nro. 1. 5 fl.
W. A. Mozart, die Zauberflöte: Arien aus derselben: nemlich
Aria: Der Vogelfänger bin ich ja rc. rc. 7 kr.
— — Wie stark ist nicht dein Zauberton rc. mit obligater Flöte 22 kr.
Terzetto der drei Knaben: zum Ziele führt dich rc. 9 kr.
Terzetto Soll ich dich Theurer rc. 22 kr.
Glokenspiel und Coro: Das klinget rc. Dann Duetto: Könnte jeder brave Mann rc. 9 kr.
Terzetto Du feines Täubchen rc. 14 kr.
Terzetto der drei Knaben. Seyd uns zum zweytenmal rc. 9 kr.
Duetto der zwei Priester: Bewahret euch für Weiber Tüke rc. 7 kr.
Duetto Bei Männern welche Liebe rc. 10 kr.
Aria: In diesen heil'gen rc. 6 kr.
Aria: Ach ich fühl' es ist verschwunden rc. 9 kr.
Aria: Ein Mädchen oder Weibchen rc. 9 kr.
Aria. Alles fühlt der Liebe Freuden rc. 9 kr.
Stan. d'Ossowsky 12 Variations pour le Violon & Basse 20 kr.
I. Pleyel Sinfonia à 2 Violini, 2 Oboi, 2 Corni, 2 Clar Timp Viola e Basso in C dur 2 fl. 20 kr.
— — VI Quatuors Concertants pour 2 Violons Alte & Basse, op. 35. 3 fl. 30 kr.
— — Quintetto à 2 Violini, 2 Viole e Violoncello, Nro. I—VI jedes 1 fl. 15 kr.
— — 3 Sonates pour le Clav. avec 1 Violon & Velle. Lib. III. 2 fl.
F. Rhem III Duos pour 2 Flutes-travers. 1 fl.
I. Wanhal Concert pour le Forte-piano avec l'accomp. de 2 Violons, 2 Obois, 2 Cors, Taille & Basse, Nro. 1. 2 fl. 30 kr.
Gründliche Singschule oder Solmisation 2 fl. 30 kr.

M. Clementi 3 Sonat. for the Piano forte with Accompaniments for Violin & Violoncello, op. 22. 3 fl. 30 kr.
A. Eberl 12 Variazioni del Duetto (Bei Männern, welche Liebe fühlen) nell' Opera, die Zauberflöte, del Sigre. Mozart per Clavicembalo. 1 fl.
G. Aurnhammer 6 Variazioni dell Aria (Der Vogelfänger bin ich ja) Nel Opera die Zauberflöte del Sigre. Mozart per Clavic. 20 kr.
J. Pleyel 18 differentes petites pieçes arrangés tres-faciles pour le Clavecin. 2me. Partie de Clavecin 1 fl. 20 kr.
— — 6 Quartetti per 2 Violini, Viola e Violoncello composti e dedicati a Sua Majesta il Re di Napoli, op 22 4 fl. 30 kr.
— — 6 Quatuors pour 2 Violons, Alto & Basse arrangés par *Alday* sur le Trios de Clavecin op. 23. 4 fl. 30 kr.
I. Haydn Son. p. le Clav. avec l'accomp d'un Violon & Velle op. 61 1 fl. 30 kr.
— — Trios pour le Clav. av. l'accomp. d'une Flute & Velle op. 62. 1 fl. 30 kr.
— — 1 detto a detti, op. 63. 1 fl. 30 kr.
— — Sonate pour le Clav. op. 66. 1 fl. 12 kr.
W. A. Mozart 3 Quartetti per 2 Violini, Viola e Basso, op. 18. 3 fl.
— — Grand Trios oper. Violino, Viola u Basso, op. 19. 2 fl.
— — Grande Sonate arrangée pour le Clavecin avec l'accomp. d'un Violon obligé tiré d'un Trio, op. 21. 1 fl. 40 kr.
Hasselbeck 24 deutsche Tänze für das Klavier. 40 kr.

Von dem Hochfürstl. Speierschen Musikdirektor Hrn. Johann Brandl erscheinen in einigen Wochen in oben genanten Musikverlage wieder zwölf Lieder verschiedener Dichter zum Singen beim Klavier durchaus in Musik gesezt. Da das musikalische Publikum die erste Liedersammlung dieses nunmehr auf der besten Seite bekannten und allgemein beliebten Tonsezers so günstig aufgenommen hat; so verspricht man sich von dieser Sammlung um so viel mehr, da der Hr. Verfasser darinn ganz vorzüglich gezeiget, welch Talent er zu dergleichen Kompositionen besize, und wie glüklich er seye, dem Sinne des Dichters nachzuarbeiten.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 9ten Mai. 1792.

Rezension.

Zwölf Lieder fürs Klavier mit Gesang von Gottlieb Heinrich Köhler. II Th. Dresden, S. 16 in qu. Fol. (Pr. 18 gr.)

Diese Liedersammlung stehet der vorigen am innern Werth sehr weit nach. Hr. K. scheint noch ein grosser Liebhaber von Trommelbässen (man sehe S. 1, 5, 6, 7, 11 und 15) vom Rosalien (s. S. 5, den 9 und ff. Takt) und zwecklosen Koloraturen zu seyn. Manchem Liede sieht man es auch sehr deutlich an, daß Hr. K. bei seiner Komposition nicht auf jede Strophe desselben strenge Rücksicht genommen hat; wie hätte er sonst in dem Liede der einsame Aufenthalt, im siebenten Takt eine Pause angebracht, da durch diese in der dritten und vierten Strophe die Silben bei den Worten jener und seinen zerrissen werden? Uebrigens könnten wir auch manche Stellen anführen, die es deutlich zu erkennen geben, daß der Hr. Verf. noch nicht einmal einen rechten Begriff von dem hat, was eigentlich zur musikalischen Odenschreibart gehöre, und überall giebt er auffallende Blössen, sowol was die ästhetische, als auch die rhythmische Behandlung betrift. Wir rücken z. B. das Lied an ein Bäumchen im Winter S. 73 unserer Notenbl. ein. Wie zwecklos und nichtssagend das Vor- und Nachspiel, die Takt- und Tonart wie übelgewählt, und wie widersinnig der Schluß der zwoten Zeile in der ersten Strophe behandelt seye, kann ein jeder von selbst einsehen. Rez. wagt es, über eben diesen Text eine Komposition einzurücken, und überläßt es übrigens seinem lesenden Publikum, die Vergleichung zwischen denselben selbst anzustellen.

Berlin vom 14ten Apr. 1792.

Gestern war es, daß wir hier im Königlichen Nationaltheater die berühmte Demoiselle Kirchgeßnerin auf der Harmonika hörten. Sie spielte gleich Anfangs Solo, ein Adagio und Rondo von Eichhorn, sodann ein Konzert mit Begleitung von eben diesem gefälligen Tonsetzer mit unaussprechlicher Präzision. Ihr Vortrag ist voller Gefühl und Würde, und eine wahre Wohllust für jeden Kenner und Liebhaber von Geschmak. Nach dieser einzigen Virtuosin auf der Harmonika, denn mit solcher ausserordentlichen Fertigkeit und Delikatesse haben wir hier, in Berlin, noch nie dies himmlische Instrument gehört, sang die Demoiselle Schmalz eine Arie von Alessandri, und Herr Hummel, ein Sohn des Hrn. Kommerzienrath Hummels, spielte ein Klavierkonzert von Madame Rauch mit vieler Fertigkeit. Im zweiten Theile sang unser berühmter Baßist Hr. Fischer eine überaus schöne Arie von Gürich, und Demoiselle Kirchgeßner spielte ein Konzertantquintett auf der Harmonika mit blasenden Instrumenten begleitet, eine der letztern Kompositionen des unvergeßlichen Mozarts, welches er ihr bei ihrer Anwesenheit in Wien für ihr Instrument schrieb. Wir erwarteten recht viel von diesem berühmten blinden Frauenzimmer, aber alle unsere Erwartungen wurden weit übertroffen durch ihr bezauberndes ausserordentliches Spiel.

Von unserer Königin wurde sie auch mit einer kostbaren goldenen Uhr beschenket. Möchte sie sich doch noch entschliessen, dem Verlangen des ganzen Publikums zu entsprechen, und noch ein öffentliches Konzert vor ihrer Abreise nach England, die sie mit dem Königl. Preußischen Rath, Hrn. Dossier macht, uns geben!

Noch etwas von Rosetti.

In dem ersten Stüke der diessjährigen Musikal. Korrespondenz S. 3. unter der Rubrike: Biographische Nachricht, steht, daß das Requiem, welches bei der Todtenfeier Mozarts in Prag aufgeführt wurde, von Rosetti seye, mit dem Zusatze: Wir Patrioten nennen ihn mit seinem Namen Rößler. Damit man nun sich hieran nicht stossen möge, so sehe ich mich genöthiget, hierüber einige Erläuterung zu geben.

Der Hr Kapellmeister Anton Rosetti welcher ehedem in Fürstl. Wallersteinischen Diensten war, als Kapellmeister dieselbe vor vier Jahren verließ, und an die Stelle des sel. Westenholz, als Kapellmeister von dem Herzog von Meklenburg Schwerin engagirt wurde, hieß nie Rößler, sondern von Geburt an Rosetti. Er wurde im Jahr 1750 in Leutmeriz in Böhmen geboren, kam in seinem siebenten Jahre nach Prag in das Seminarium, widmete sich dem geistlichen Stande, und erhielt in seinem 19ten Jahre als würklicher Weltgeistlicher die Tonsur. Aber da alles das auf dringendes Zureden seiner Anverwandten geschahe, so wenig auch Rosetti innerlichen Beruf, vielmehr eine wahre Abneigung für diesen Stand fühlte, so entschloß er sich demselben wieder zu entsagen und erhielte auch durch Unterstüzung guter Freunde die Dispensazion von Rom. Nun widmete er sich ganz der Musik, schrieb schon verschiedene kleine Sachen für die Kirche und für die Kammer, und gieng hierauf einige Jahre auf Reisen, worauf er dann in Fürstl. Wallersteinische Dienste trat. Da sich aber ein gewisser Rößler den Namen Rosetti, und zwar auch den Vornamen des Würklichen fälschlich beilegt, sich sogar auch Wallersteinischer Kapellmeister nennt, so ist es Pflicht, dieses zu rügen, und zu dessen Beweise folgende Anekdoten anzuführen: Der würkliche Kapellmeister Anton Rosetti war mit Genehmigung seines damaligen Fürsten schon lange nach Paris abgereiset, als ein Herr von Hofe zu Madame Rosetti, denn Rosetti war damals noch nicht als Kapellmeister vorgestellt, kam, und ein Münchner Intelligenzblatt in der Hand hatte, mit den Worten: Aber ums Himmels willen! — was macht Ihr Mann für Sachen? — Da lesen Sie! und unter denen in München angekommenen Fremden war der Fürstl. Wallersteinische Kapellmeister Anton Rosetti angezeigt, der aber wirklich in Paris war, und von welchem Madame Rosetti zu mehrerem Beweise, die leztere erhaltene Briefe vorzeigte. Noch mehr: Rosetti war schon sehr lange von Paris wieder in Wallerstein zurück, als ein Fremder im Gasthause daselbst an einem Nachmittage ankame und nach dem Hrn. Kapellmeister Rosetti fragte. Der Wirth, welcher des Hrn. Rosetti's Schwiegervatter war, sagte: Haben Sie nur eine kleine Gedult, Rosetti mein Tochtermann wird nun bald hieher kommen. Als er ankam, so sagte man dem Fremden, sehen Sie, hier ist Hr. Rosetti. — Der Fremde, der sich einen andern Rosetti dachte, sah ihn lange voll Erstaunen an, und redete nicht. Endlich fieng er an zu fragen, ob dann nicht ausser diesem ein Hr. Kapellmeister Rosetti in den Diensten des Fürsten seye? — und als man ihn versicherte, daß sonst keiner, und dieß allein der Hr Kapellmeister seye, so wurde er äusserst niedergeschlagen, und erzählte, daß er unter einem französischen Regimente als Fagottist gestanden, daß er von einem sich nennenden Fürstl. Wallersteinischen Kapellmeister Rosetti für die hiesige Kapelle engagirt worden seye, und deßhalb Abschied genommen habe. *) Er sähe nun leider, daß er angeführt wäre, und er war auch warhaft zu bedauren, weil er sein Geld auf einer so grossen Reise verzehrt, und die Wallersteinische Kapelle keinen Fagottisten mehr nöthig hatte.

*) Hr Hepplus in Wallerstein könnte hier mehrere Erläuterung geben, da er sich wohl noch dieses Fagottisten Namen erinnern wird, wenn er diesen was bekannt machen würde. D. H.

Auf diese Art kann man sich wohl in Acht nehmen, daß man den Hrn Rößler, welcher auch ein Böhme ist, und der sich Anton Rosetti zu nennen beliebt, nicht mit dem Herzogl. Meklenburgisch Schwerinischen Kapellmeister, dem wirklichen Rosetti verwechsle. — Hier mag auch wohl die Ursache zu finden seyn, warum so viele Konzerte und andere Sachen unter Rosetti's Namen im Umlaufe sind, an denen der eigentliche Rosetti keinen Theil hat, und nichts davon weiß, wie er mich selbst versicherte, und die sicher Rößler komponirt hat. Ausser diesem Rößler, ist noch ein gewisser Böhme Herr Rassaschka, auf deutsch: kleine, junge Rose, den man auch schon für Herrn Rosetti an mehreren Orten gehalten hat, hier nicht zu vergessen.

Ueber die Natur der italiänischen komischen Oper, und über die Vereinigung des Lustspiels und der Musik in dieser Gattung von Theaterstüken.

(Aus dem Französischen des Quatremere de Quincy, in deutschen Auszug gebracht durch Friedrich August Weber.)

Fortsezung.

Ich frage, ob, zum Beispiel, in dem bekannten Credo nur die mindeste Spur von Poesie, sowol in den Gedanken und Bildern, als auch in den Worten anzutreffen ist? Inzwischen will ich mich auf Leute berufen, die die schönen Credo italiänischer Tonsezer, insonderheit das von dem berühmten Galuppi gehört haben; diese mögen sagen, ob sie in dem Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato etwas poetisches finden, und ob nicht hingegen ein Musikstük, dem diese Worte unterlegt sind, mit den herrlichsten Produkten der Malerei und Dichtkunst wetteifern darf? Dies ist ein sicherer Beweiß, daß die Poetik der Worte nicht die Poetik der Töne ist.

Wenns nöthig wäre, könnte ich noch weiter gehen, und sagen, daß weit entfernt, daß die Musik sich nur auf die Verstärkung der Wortausdrüke beschränke, sie oft Worten, die keinen Ausdruk haben, dergleichen verschaffe: das andremal die Kunst des Tonsezers dahin sich erstreke, den Ausdruk gewissermassen zu verlöschen, und daß hieraus folge, daß die Musik ganz allein Schöpferinn desjenigen Eindrukes sey, den sie zu erzeugen vermag. Um bei dem obigen Beispiele zu bleiben, kann man sagen, daß die wenigen lateinisch barbarischen Worte, welche die Grundlage zu Singstüken ausmachen, an den Kunstmitteln keinen Theil haben, wodurch wir in Rührung gesezt werden, und daß sie zu der leztern so wenig beitragen, daß man ihnen die blosse Solmisation substituiren könnte, ohne daß die Würkung der Musik dadurch verlöre. Hier ist es nicht die Musik, welche den Sinn der Worte entwikelt und erläutert; sondern die Worte sind gleichsam eine Ueberschrift der Musik, durch welche wir erfahren, was leztere uns darstellen will.

Gewiß ist es also, daß die Musik durch ihre Kunstmittel allein unsere Seele sehr stark affiziren kann, und daß diese Mittel von der Poesie der Sprache unabhängig sind; daß sie sehr oft sich nicht mit lezter in jene Wirkung theilt, und sie nur durch die ihr eigenthümlichen Schönheiten zu Stande bringt.

Nimmt man dies an, so muß man auch zugeben, daß der Stoff, den die Musik bearbeitet, und der Ort, an dem sie thätig ist, die Natur ihrer Kunstmittel nicht verändern kann. Sowol in der Kirche als auf der lyrischen Bühne wird die Musik immer zweierlei thun: sie wird entweder den Ausdruk der Poesie verstärken, oder sie wird einen Ausdruk anbringen, wo dieser derselben mangelt. Sie wird den Farben des Dichters gleichsam einen erhebenden Firniß anstreichen, oder sie wird ihre eigenen Farben an die Stelle der Farben des Dichters auftragen; mit den Scholastikern zu reden, wird sie entweder das Complementum oder Supplementum der Dichtkunst seyn.

Gehe ich zum Ursprunge der Musik und des Theaters im neuern Italien zurük, so sehe ich, daß dort, wie weiland bei den alten Griechen, die musikalische Kunst auf ein blosses Akkompagnement und auf ein die Deklamation verstärkendes Rezitativ eingeschränkt war, wodurch die Akzente fixirt wurden, und der Akteur alle Gelegenheit verlor, die Gedanken und Worte des Dichters nach Willkühr zu ändern, und zu entstellen. So spielte man auf dem Theater zu Mantua den Aminta des Tasso und den Pastorfido des Guarini, wie auch eine Menge von Uebersezungen aus dem Griechischen des Sophokles und Euripides. Damals war man noch sehr ferne davon, daraus zu sehen, daß die Musik, welche nur die Zofe der Poesie war, ihre Nebenbuhlerin werden, und die Poesie damit enden würde, nur das Akkompagnement der Musik zu seyn. Dieser Umstand beruhte aber auf der Vervollkommung der Instrumentalmusik, des Gesanges und der Begleitungskunst.

Ich bin nichts weniger als geneigt, hieraus die Folge abzuleiten, daß die Musik in Italien die dramatische Dichtkunst zernichtet habe: Apostolo Zeno und Metastasio beweisen hinreichend das Gegentheil. Diese beiden Dichter haben die besten Muster in einer Dichtungsart hinterlassen, die im erhabenen Stil das Interesse beider Künste in sich vereinigen kann.

Aber sagen darf man, daß in Italien das Interesse der Musik jeden andern Geschmak verdrungen hat, und daß die Tonkünstler, welche nach Texten von Metastasio gearbeitet haben, der Annehmlichkeit seiner Gedichte mehr Zusaz mach-

ten, als das Interesse des Dichters wahrscheinlich verlangen konnte. Denn es ist nicht zu läugnen, daß die Italiäner heut zu Tage mehr Gefallen an der Auszierung seiner Poesie, als an der Poesie selbst finden.

Was folgt man nun daraus, daß dies Gedichten voll Sprachschönheiten, und die durch den lebhaftesten Ausdruk der Leidenschaften belebt, und mit den Bildern der Dichtkunst bereichert sind, widerstehe, vernünftigerweise schliessen? Es muß in der Musik eine Kunst verborgen liegen, die noch weit thätiger auf die Einbildungskraft wirken kann, als die Poesie; und eine genaue Kombination der respektiven Kräfte beider Künste heut zu Tage nur zum Schaden beider gereichen. Es scheint für sie kein Gleichgewicht unter sich mehr exsistiren zu können, und weil sie ihr Gebiet von einander gesondert haben, muß man es mit ihrer Kultivirung gleichfalls zur Theilung kommen lassen.

Wenn aber jene Kunstverschwisterung in der Opera seria, ohngeachtet aller Aufmerksamkeit des Dichters und seiner Gefälligkeit für den Tonsezer so schwer zu erhalten ist, und der Zauber der Musik den Zauber der Dichtkunst überwindet, um wie viel schwerer wird jene in der Opera buffa seyn müssen, da die Kunstmittel eines komischen Drama mit den Kunstmitteln der Musik in gar keinem Verhältnisse, und die Schönheiten beider von einer so ganz verschiedenen Richtung sind?

Die Fortsezung folgt.

An meine Freundin.

Wenn des Kummers bittre Thränen
 Ueber blasse Wangen glühn,
Wenn vor unsers Herzens Sehnen
 Selbst die frömmsten Wünsche fliehn,
Wenn der sanfteste der Triebe,
 Freundschaft, uns auf Dornen führt,
Ach, wenn selbst der Engel Liebe
 An uns zum Verräther wird;

Wenn verschlossen allen Freuden
 Das zum Gram gewöhnte Herz
Beim Gewühle tiefer Leiden
 Sich verzehrt in stummen Schmerz,
Wenn des Mißgeschiks Blize
 Flammen uns ins Angesicht,
Und der Erden-Hoffnung Stüze
 Auf dem rauhen Pfad zerbricht;

Denn kannst du allein uns halten,
 Hoffnung der Unsterblichkeit,
Und des Daseyns Ziel entfalten
 Hier im Sturm der Prüfungszeit.
Hieltest du mit starken Händen
 Uns nicht an des Abgrunds Rand;
Ha! wer wollte denn zu enden
 Seine Quaal mit rascher Hand?

Freundin! bei dem Maaß der Leiden,
 Das dir zugemessen ist,
Im Genuß der kargen Freuden,
 Der in Täuschung oft zerfließt.
Strale, wie die Morgensonne,
 Dieser lezte Trost dir zu,
Wandle deinen Schmerz in Wonne
 Und den Sturm in sanfte Ruh!

Joseph * * *

Dieses von dem Reichsfreiherrn von Böcklin schön gesezte Lied liefern wir in unserm heutigen Notenblatte. Dieser enthusiastische Freund der Tonkunst, den wir als Tonsezer und Schriftsteller auf die rühmlichste Weise kennen, und der mit einem Herrn von Kospoth, Dalemberg, Esterhazy, Apell, u. a. m. der Musenkunst zur wahren Zierde gereicht, besizt, troz mancher hämischen Kritik, die schon mehrmals über ihn ergieng, neben andern hervorstechenden Eigenschaften ein musikalisches Genie, welches sich durch unermüdeten Eifer immer mehr auszubilden und zu vervollkommnen bestrebt. Davon giebt uns die Komposition des gegenwärtigen Lieds einen Beweis, woran das Gepräge eines gefühlvollen Ausdruks und reinen Sazes unverkennbar ist. Vielleicht beschenkt uns der verehrungswürdige Hr. Baron bald mit einer neuen Sammlung solcher Lieder, die sich an der Seite der besten Meister in diesem Fache nicht werd schämen dürfen.

J. F. K.

Die Hrn. Pränumeranten auf das von Hrn. J. H. Knecht angekündigte Elementarwerke der Harmonie ic. ic. werden gebeten, nur noch eine kleine Zeit in Geduld zu stehen, denn unvorhergesehene Hindernisse hielten den Druk des dazu nöthigen Textes in etwas auf.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 16ten Mai. 1792.

Rezension.

Concert pour le Forte-Piano avec l'Accompagnement de deux Violons, Viola, 1 Flute, 2 Obois, 2 Cors, 2 Fagottes, 2 Clarin. Timp & Basse, composé par W. A. Mozart. Speier im Boßlerschen Verlage. (Pr. 3 fl 30 kr.)

Jedem Freund und Verehrer der Mozartschen Muse kann dieses erst nach seinem Tode herausgekommene Tonstük nicht anders als sehr schäzbar seyn. Die originelle Schreibart, die auch hier unverkennbar ist, die Fülle der Harmonie, das Frappante in den Wendungen, die geschikte Vertheilung des Schatten und Lichtes, und viele andere vorzügliche Eigenschaften, wodurch Mozart ein Muster seines Zeitalters ward, lassen uns noch seinen Verlust sehr tief empfinden. Das angezeigte Konzert gehet aus D dur, und ist eines der schönsten und brillantesten, das wir von diesem Meister haben, sowol in Absicht der Ritornellen, als der Soli. Das erste Allegro nimmt die zwölf erste Seiten ein, und wir vermissen nichts in demselben, als die Bezifferung des Basses in den Tutti's. Das darauf folgende Andante in G dur ist eine Art von Romanze im 4/4 Takt, sehr elegant und rührend. Das Finale ist ein Allegro di molto im 2/4 Takt, aus welchem aber auf der vorlezten Seite in den 3/8 Takt übergegangen wird. In diesem Saze herrschen unstreitig die größten Schwierigkeiten; aber auch in Rüksicht der Modulation sehr vorzügliche Schönheiten. Es ist nur zu bedauern, daß dieses meisterhafte Klavierkonzert wegen der Menge von Instrumenten, womit es besezt ist, und die zum Theil obligat sind, in kleineren musikalischen Zirkeln unanwendbar, und nur bei einem starken, wohlbesezten Orchester zu gebrauchen ist. Der Notenstich ist sehr deutlich und korrekt, und macht der Offizin des Herrn Rath Boßlers wirklich Ehre.

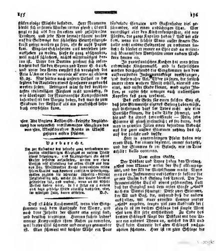
Six Polonoises pour le Clavecin composé (es) G. I. Plaer, Dresden in längl. Fol. (Pr. 4 gr.)

Kleine Klavierstüke in Musik gesezt von Ebendems. Dresden S. 6 in qu. Fol.

Da die Polonoisen in Deutschland so beliebt sind und dieser Nationaltanz um seines eigenthümlichen Charakters willen an sich sehr edel und schön ist; so sollte billig ein jeder Tonsezer, der das musikalische Publikum mit solchen unterhalten will, auch auf das eigenthümliche Rüksicht nehmen, welches dieser Tanz in seinen Einschnitten, in seinem Metrum, und in seinem ganzen Charakter hat, und worüber Kirnberger eine sehr einleuchtende Belehrung ertheilt hat. Herr Plaer scheint sie aber nicht zum Maasstab bei dem oben zuerst angezeigten Werkchen genommen zu haben, daher sie auch mehr den Charakter deutscher Polonoisen, die man unter der Benennung alla Polacca kennt, an sich tragen, wiewol auch die auf der dritten und lezten Seite von solcher Beschaffenheit sind, daß man ihnen noch diese Benennung einigermaßen streitig machen könnte. Was übrigens ihren innern Gehalt betrift, so haben sie nach unserm Urtheil noch einen größern Werth, als die kleine Klavierstüke, unter welchen der erste Menuet noch das erträglichste ist, die Tanzmelodien hingegen auf den drei lezten Seiten wenig, die Polonoisen aber gar nichts taugen.

Raccolta di Arie, Duetti, Cori &c. aggiustata per il Cembalo dell' Opera La Dama Soldato di Naumann, Dresd. S. 47 in Fol. (Pr. 2 fl. 30 kr.)

Es sind zwölf Piezen, die uns hier aus der angezeigten Oper im Klavierauszuge geliefert werden, und unter welchen sich auch ausser den Singe



stüken einige Mäsche befinden. Herr Naumann bleibt sich in seinen Werken immer gleich; überall zeigt er sich als den korrekten und gefühlvollen Tonsezer, und jede Note beinahe scheint vor ihrer auf die Goldwage der schärfsten Beurtheilungskraft gelegt worden zu seyn, ehe sie aufs Papier kam. Einzelne Schönheiten aus denselben herausheben zu wollen, hieße sie ganz abschreiben, weil nichts schlechtes, nichts mittelmäßiges darinn ist. Unter den Duetten zeichnet sich insonderheit das für den Sopran und Tenor S. 6 aus, und unter den Arien empfielt sich vorzüglich die Aria L'Amor che m' accende all' armi mi chiama S. 25. Nur hätten nach unserm Urtheil in der leztern der Rouladen etwas sparsamer angebracht werden sollen. Uebrigens wäre sie des berühmtesten italienischen Meisters nicht unwürdig, so wie überhaupt die Naumannsche Kompositionen insonderheit den Vorzug haben, daß man sie zum Studium der Aesthetik als ein praktisches Lehrbuch empfehlen kann.

Hrn. Abt Voglers Aesthetisch-kritische Zergliederung des wesentlich vierstimmigen Singsazes des von Hrn. Musikdirektor Knecht in Musik gesezten ersten Psalms.

Vorbericht.

Um zur Aufnahme des beinahe ganz versunkenen wesentlich vierstimmigen Singsazes an unserm Theile etwas beyzutragen, und Liebhabern ein edles Muster desselben aufzustellen, machen wir einen Versuch mit Einrükung des ersten Stüks aus dem von Hrn. Musikdirektor Knecht komponirten ersten Psalm Davids nach Kramers poetischen Uebersezung, theilen zugleich die lehrreiche ästhetisch-kritische Zergliederung mit, welche Hr. Abt Vogler hierüber geschrieben hat, und werden, wenn unsre Absicht Beyfall finden sollte, in der Folge alle 4 andern auch dazu gehörige Stüke allmälig nachholen, aber, im widrigen Falle, davon abstehen. D. H.

Dieß ist ächte Kirchenmusik, wenn vier Singstimmen nach dem Ausdruke der Worte, und nach dem Inhalte der Sinne rein gesezt sind, und deutlich vortragen. Hierinn suchen leider wenige Komponisten ihren Ruhm zu erwerben, weil dieser Stil schwerer und weniger gemmnbar ist. Man schmiert mit leichter Mühe ein Paar tändelnde Sonaten und Gassenlieder viel geschwinder, als einen andächtigen Chor. Wer unterstüzt aber den Kirchenkompositor, als nur Fürsten, die ganze Kapellen haben? Und bey alle dem, wenn ein solcher Mann ausser seinem Gehalte nicht andere Gelegenheit zu verdienen findet: so bleibet er immer an Ehre und an wesentlich ökonomischen Vortheilen unter andern Musikern heuten an.

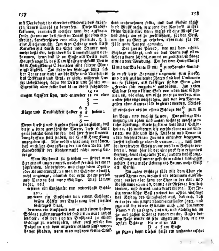
In protestantischen Kirchen hat man selten ordentliche Kirchenmusik, und in katholischen werden durchgehends die Singstimmen von dem ausbrausenden Instrumentensaze verschlungen, und diese wahre Art, Chöre zu sezen, die freilich immer ihren wahren Werth erhält, niemals veraltet, und ausser Mode kömmt, wird ausser Italien, ja ausser sehr wenigen auch italienischen Kapellen fast ganz verkannt.

Das erste Gesez für einen solchen Saz ist, daß jede Stimme ihr eigenes Gesang haben müsse, und diesemnach darf der Tenor nicht wie eine Bratsche klingen, die halbe Täkte schweigt, und hie und da etwas herausklaubt — Nein, jede Stimme ist gleich wesentlich; es sey dann, daß man in gewissen Fällen einen besondern Bedacht auf die zwey äussere Stimmen nehme, das ist, auf die höchste und tiefste.

Hier in gegenwärtigem Psalm haben wir einen Baß, der immer begleitet, immer fortgeht, und die Stimmen so im Gelaise, wie im Tone erhält: Basso continuo.

Vom ersten Stüke.

Der Diskant und Tenor haben den Vortrag, „Heil dem Manne" wobei der Baß akkompagnirt, und der Alt die Mittelstimme macht. Wenn man es in Instrumente auftheilete, so bekäme die zweite Violin das Gesang des Tenors. Der Instrumentalische Baß ist etwas geschweifter, statt daß der Singbaß nach dem ersten Stoße „Heil" noch ein Viertel schweigt. Diese zwei Stimmen, der Alt und Baß, die, während daß die andere aushallen, mit einer gewissen Energie wieder „Heil" angeben, tragen viel zum Ausdruke bei; eben so ist im dritten Schlage das simple Wort Heil vom Alt sehr entscheidend. Zu Ende des dritten Schlages fängt der Diskant mit dem Tenor ein anderes Thema an, welches der Alt und Baß beim Eintritte des 4ten Schlages nachzuahmen scheinen. Hier ist im 5ten Schlage die



mit Vorbedacht vorbereitete Siebente des siebenten Tones H wohl zu bemerken. Diese Modifikationen, vermittels welcher man die aufbrausende Harmonie des fünften Tones sparsam eingestreuet, karakterisiren eine edle, feierliche, d. i. eine Kirchenmusik. Im 6ten Schlage wird diese Karakteristik durch die Elfte und Neunte noch mehr bestärket, besonders da Umwendungen vorkommen, denn daß D im Basse als Dritte vom Hauptklange H, das E im Basse gleichfalls Dritte vom Hauptklange C bewirken eine seltene Mannigfaltigkeit. Im siebenten Schlage kehret sich der Tenor gar nicht an die Elfte und Dreizehnte des Diskants und Alts, er giebt, während dieser Uebelklänge, kühn die Dritte und Fünfte an. Eigentlich aber sollte das G im Basse folgendermassen beziffert seyn, und entweder

$$\begin{matrix}13 & 12\\ 11 & 10\\ 5 & —\\ 3 & —\end{matrix}$$

oder Kürze und Deutlichkeit halber

$$\begin{matrix}6 & 5\\ 4 & 3\\ 8 & —\\ 5 & —\end{matrix}$$

haben: Denn diese 5 und 8 geben schon zu verstehen, daß diese 4 keine gewöhnliche Vierte, diese 6 keine gewöhnliche Sechste sey, daß hier keine Umwendungsziffern statt finden, wo G als Hauptklang angegeben ist. Wir müssen hier noch erwähnen, daß auch der Hauptklang bis im 6ten Takte zur Karakteristik der Kirchenmusik nicht wenig beitrage.

Vom Rhythmus zu sprechen — findet man hier etwas ungereimtes, welches freilich bei einer hüpfenden, tändelnden, und tänzelnden Opern- oder Kammermusik, wo man die Schritte abmißt, nicht angienge, nämlich der erste Hauptperiod und Vortrag hat nur 7 Schläge. Dieß kömmt daher, weil

erstens ein Einschnitt von anderthalb Schlägen,

zweitens ein Einschnitt von einem Schlage, dessen Hälfte zur Ergänzung des zweiten Schlages dient,

drittens ein Einschnitt von 4 und einem halben Schlage zusammengefeilet sind: nun wäre nichts leichter, als den zweiten Einschnitt zu einem Schlage zu wiederholen, aber dieß würde der Präzision und dem unzertrennlichen Zusammenhange schaden, wenn man mehrere kleine Stük-

chen wahrnehmen sollte, und das Gehör theilt diese Musik nicht, wie jene der Ronde'n in ihre kleine Theile ein. denn dieses ist eine Musik für das Herz, um es zu zerknirschen, für den Geist, um ihn zu Gott zu erheben, aber nicht für die Füße zum Tanzen gemacht.

Der zweite Period, der mit dem achten Schlage anfängt, und wo das Piano daß nämliche zu sagen scheint, nimmt im zwölften Schlage eine andere Wendung. Da bei dem Hauptklange H mit der Siebente D mit $\frac{6}{5}$ zum Sekunde kömmt, so wirkt diese Harmonie ungemein zum Zwecke, und diese aushaltende Noten sind des Crescendo um so fähiger, als kräftiger sie den Sinn „der „Frevler sich entzieht“ ausdrüken. Im 15ten Schlage fangen kleine Soli von allen vier Stimmen an, die aber, um nicht matt zu werden, einander sehr enge nachfolgen, und von den Violonzellen ohne Kontrabässe begleitet werden. Nichts ist einfacher als im ersten Schlage die $\frac{6}{4}$ zum E im Basse, und doch ist sie neu. Die widrige Bewegung im 19ten und 20ten Schlage macht ziemliche Wirkung. Viele so kleine detaillirte Schönheiten, als wiederum die verschiedene naive Eintritte, wo Alt und Baß, Diskant und Tenor in allen verschiedenen Formen einander begegnen, dieses beständige idem & varium . . . . muß man bei dergleichen Arbeiten nie aus dem Gesichte verlieren, denn hier ist der Endzweck kein reizender Gesang, keine tänzelnde Idee, sondern das Ganze, das Ganze muß immer gesucht werden: deswegen gehört hierzu mehr Uebung als Laune, mehr Geist als Genie.

Im 24ten Schlage fällt mit dem Chor ein neues Thema ein, welches alle Stimmen ausführen: daher aber fieng der Chor in der Alt- und Baßstimme schon an, damit alle Gesänge deutlich bleiben, und keines unterdrückt würde. Der Instrumentalische Baß zeichnet im 27sten Schlage das Gesang des Singbasses aus, dadurch, daß er vorher nur simple Noten angestoßen hatte, und jezo als die vierte Stimme auch „im krummen Pfade,“ so zu sagen, eintritt, und flüchtig sich im 2r und 29sten Schlage davon macht. Außer diesem Falle würde es sehr ungereimt seyn, wie im 27sten Schlage Fis e d im Alt
D e f im Basse
zu setzen; denn dieses heißt ein unharmonischer

Querstand; aber hier ist es unvermeidlich, und in Absicht auf die Nachahmung des Basses und auf die Durchkreuzung der andern Stimmen wird Tugend, was sonst Fehler war, außer dieser so schleichenden Tonfolge würden auch folgende Hauptklänge As der Siebente vom weichen H, H der zweite schlußfallmäßige vom weichen A einander nicht so nahe kommen dürfen. Im 36sten Schlage kommen wir unvermerkt ins weiche A; ein paar Noten lenken uns fliehend und ohne Zwang in diese weiche Tonart.

Der Beschluß folgt.

Zürich, den 21en Mai. 1792.

Sie, meine Herrn, thaten in Ihren musikalischen Blättern schon so manches braven Mannes Erwähnung, und eben daher wird es Ihnen und Ihren Lesern nicht unangenehm seyn, wenn ich Sie mit einem Manne bekant mache, der allerdings in die Reihe guter Musiker und Tonsezer gesezt werden darf. Dieser Mann ist Hr. Ernst Häußler, aus Stuttgardt, ehemaliger würdiger Zögling der herzoglichen Akademie, und nun einer der grösten Virtuosen auf dem Violonzel. Er gieng vor wenigen Jahren mancherlei Ursachen halber aus seinem Vaterlande weg auf Reisen, der gröste Beifall krönte ihn an vielen Fürstenhöfen, wo er sich produzirte, vorzüglichen Ruhm aber erwarb er sich an dem Wienerschen, wie auch am Preußischen Hofe. Nach gemachten Reisen kam er nach Donaueschingen, allwo er sogleich vom dasigen Fürsten engagirt wurde; dorten unterstüzte er auch etliche Jahre das Orchester sehr rühmlich, bis endlich Schweizer Freundschaft, glänzende Versprechungen, und noch bessere Aussichten so viel über ihn vermochten, daß er ohnvermuthet seine Stelle mit Zürich vertauschte, wo er nun seit anderthalb Jahren bei hiesigem Konzert angestellt einen ehrenvollen Aufenthalt hat. Mit eben der Stärke und ausnehmender Delikatesse er sein Violonzel spielt, eben so viel Geschmak, Mannigfaltigkeit und wahre, tiefe Kenntnis besizt er im Gesange, vorzüglich im Italienischen. Zeugen seiner Kunst sind drei große Sängerinnen, die er in kurzer Zeit hier gebildet hat; und denen selbst reisende grose Sänger ihren Beifall nicht versagen können. Dieser Tonkünstler, gleich stark in der Theorie und Sezkunst, denkt nunmehr öffentlich neben so vielen izt lebenden grosen Tonsezern aufzutretten, und ich bin Ihnen Bürge, daß er seinen Plaz mit Ruhm und Ehre behaupten wird. Den Anfang macht er mit sechs italienischen Liedern für Klavier und Gesang.

Fliegende Leichtigkeit, oder expreßive Modulationen, dem ausgesuchtesten Text anpassend und durchgängige edle Erhabenheit karakterisiren dies Werkchen, und sezen es in denjenigen Grad des bessern welschen Gesanges, dem man nicht anmerken wird, daß der Autor ein Deutscher ist. Um nun dies Werkchen so bald möglich in die Hände aller wahren Kenner und Liebhaber des Gesanges zu liefern, will Hr. Häußler dasselbe auf seine Kosten in der Bosslerschen Notenoffizin zu Speier, des schönen und deutlichen Stiches wegen, stechen und druken lassen, um aber doch auch eine geringe Schadloshaltung der aufgewandten Kösten zu finden, schlägt er den Weg der Vorauszahlung ein. Alle resp. Liebhaber, welche auf dies interessante Werkchen pränumeriren wollen, senden entweder ihre Gelder an die Bosslersche Musikhandlung nach Speier oder an den Hrn. Verfasser selbst nach Zürich in der Schweiz, wo dann für Bezahlung gegen Ein Gulden Reichsgeld jeder Pränumerant sein Exemplar zu Ende des Monats Junius richtig erhalten wird. Briefe und Gelder aber werden frankirt eingeschikt.

Nicht lange dürfte es anstehen, so werden von eben diesem Autor ein halb Duzend Duos Concertantes für Violonzelle und Fagott öffentlich erscheinen. Einzig in ihrer Art werden solche ein starker Beweis seyn, daß Hr. Häußler nicht nur ein vorzüglich delikater Spieler seye, sondern daß er auch die Sezkunst vollkommen innhabe. Ich bin ꝛc. B. . . .

*) Diese italienische Lieder erscheinen also in meinem Verlage im Monath Junius, auf angezeigte Vorausbezahlung, unter dem sauber gestochenen Titel.

Sei Canzonette sopra composte e dedicate a Sua Eccellenza Madama di Madeweis del Sigre. Ernesto Haeusler.

Auf Korrektheit des Stiches und saubern Druk wird man hiebei vorzüglich Bedacht nehmen.

Bossler.

Musikalische Korrespondenz
der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.
Mittwochs den 23ten May. 1792.

Rezension.

Auswahl der neuesten italienischen, französischen und deutschen Singstüken. 1tes Heft, Dresden, S. 26 in qu. Fol. (Pr. 16 gsl.)

Der Herausgeber dieser Gesänge scheint ein Mann von Geschmak zu seyn; denn die Auswahl derselben ist mit vieler Beurtheilungskraft und viel Geschmak veranstaltet, so daß Kenner und Liebhaber durch sie befriediget werden. Den Anfang macht das schöne Duett von Naumann Caro ben mio, das auch schon aus der Grozzenbibliothek bekannt ist. Hierauf folgt ein Seydelmannsches Duett für den Sopran und Baß, das eben so vortrefflich ist, als das vorhergehende. Nur ist die Klavierbegleitung nicht überall klaviermäßig eingerichtet, wie z. B. auf der dritten und folgenden Seite desselben, wodurch sechs Takte hindurch einzelne zwei- und dreißigstelnoten stehen. Schiklicher und ausführbarer wären die gebrochene Terzen g und h, a und c u. s. f. gewesen. Die folgende Blätter enthalten neun Lieder von verschiedenen bekannten Meistern, z. B. von Taq, Naumann, Schulz, Gerstler und Bauer. Den Beschluß machen zwei französische Singstüke, das erste aus der Kontole Circe, worinn aber viel Monotonie herrscht und das die einförmige Baßbegleitung noch unschmakhafter macht. Um so lieber aber wird man sich bei dem lezten verweilen, das Herrn Seydelmann zum Verfasser hat, und voll lieblicher Grazie ist.

Musikalischer Blumenstrauß zum Neuenjahr. Berlin im Verlag der neuen Berlinischen Musikhandlung. S. 39. in 8.

Diese niedliche, mit vielem Geschmak typographischer Schönheit, Korrektheit und Deutlichkeit veranstaltete Liedersammlung ist in der That ein Geschenk, wofür wir eben sowol ihren Verfassern als den Verlegern unsern wärmsten Dank zu Tage legen. Die vortreffliche Auswahl von Gedichten, die männliche, durchdachte Komposition derselben, an welcher selbst der Strenge der Kritik nichts vorzügliches zu tadeln finden wird, dies sind noch andere Vorzüge geben derselben einen Werth, der gewis bleibender seyn wird, als der Werth mancher anderer und größerer Tonstüke, an welchen unser Zeitalter so fruchtbar ist.

Diese Sammlung enthält achtzehn Lieder, und jedes hat so viel anziehendes Interesse, so viel Ausdruk, so viel Naivetät und Delikatesse in der Melodie, daß man beinahe zweifelhaft wird, welchem unter den Herrn Verfassern man den Preiß zuerkennen solle. Von Hrn. Kunzen enthält diese Sammlung drei Lieder, nemlich das Landlied, Lied im Freien und das Lied von Rosegarten S. 26. Unter Herrn Reichardts Namen stehen fünfe darinn, nemlich S. 2. ein Lied von Göthe im 2/8 Takt. Statt des gewöhnlichen Basses läßt Hr. R. den zweiten Diskant in Terzen, Quinten und Sexten durchaus mitgehen. So angemessen diese Behandlung dem Texte ist: so können wir dennoch derselben unsern Beifall nicht ganz geben, weil dadurch die an sich so reizende Melodie an ästhetischer Kraft verliert. Ferner ist von ihm das Heidenröslein, ein Lied voll naiven Ausdruks, das wir in unsere nächsten Notenblättern aufnehmen: An die Entfernte. Warnung, ein vortreffliches Liedchen, nur Schade, daß Hr. R., der doch selbst auch Dichter ist, die beden ersten Zeilen der lezten Strophe nicht etwas biegsamer und wohlautender gemacht hat! Und endlich das Lied Vergessenheit und Erinnerung. Ferner hat Hr. Rust, Gluk, Seidel und Zelter, jeder einen Beitrag von einem Liede geliefert, worunter die Ode an den Tod von dem

sel. Stük ein wahres Meisterstük ist, das wir unsern Lesern in den Notenblättern ebenfalls mittheilen werden. Ausser den angezeigten Liedern finden sich auch noch zwei von Hrn. Schulz, zwei von Hrn. Spazier, und zwei von Adelheid Eichner, worunter das einstrophige Lied »Herz und Uhr« von der leztern sehr viel Ausdruk hat, und uns weit besser gefiel, als »an Cranmbeli«, das in Ansehung der Deklamation und der musikalischen Interpunktion einige kleine Nachlässigkeiten hat. Im übrigen aber zeigt die Verfasserin keine geringe Anlage zur Sezkunst; insonderheit zur Odenschreibart, in welcher sie sich mit der Zeit bei eifriger Ausbildung gewis schöne Lorbeern auf dem deutschen Parnas einsammeln wird.

Hrn. Abt Voglers ästhetisch-kritische Zergliederung des wesentlich vierstimmigen Singsazes des von Hrn. Musikdirektor Knecht in Musik gesezten ersten Psalms.

Beschluß.

Der Alt spricht mit Entscheidung dem Gerechten Heil zu, und wenn die planmäßige Eintheilung, die mit Mannigfaltigkeit künstlich verwebte Einheit nach der Philosophensprache nur erst eine jede Schönheit ist, so ist dieser Ausdruk nicht minder lebhaft, da er die Modulation zu bestätigen scheint. Der Instrumentalische Baß nimmt sich im 37sten Schlage die Freiheit, die große Dritte anzuschlagen, und nun dauern gewisse harmonische Spiele fort. Der Plan hievon ist, daß man den fünften Ton vom weichen D, dann den ersten, nachher den fünften von C, und den ersten höre, daß vom 49 bis 53sten Schlag die Hauptklänge C und G miteinander wechseln, und dann ein Schlußfal ins G beim 55sten vermittelst des vierten erhöhten bewirkt werde. Aber eine harmonische Maxime ist es, daß G der fünfte Ton mit seiner Unterhaltungssiebente niedergewirkt ins Gis übergehe, und zum weichen A der siebente erhöhete werde; hiedurch bekommt der Eintritt, der im Hauptgesange des Diskants der nämliche ist, wie beim ersten Schlage, eine ganz andere Gestalt, was nun mit Feinheit, und gleichsam mit Modestie gesagt war, wiederholt der Chor forte und mit Entschlossenheit im 57sten Schlage gleich dem Manne. Nun kömmt im 59sten Schlage ein ruhiger Period zu 4 Schlägen von 4 Singstimmen vorgetragen; dann folgen 4 Schläge lang

Nachahmungen, und vom 69sten bis zum 77sten Schlage Modulationen, die sehr zähe scheinen. Siebenten, die zwar keiner Vorbereitung bedürfen, wenn sie aber in einer Stimme schon vorbereitet sind, müssen auch in derselben bleiben und angeschlagen werden. Diese Regel ist im 69sten Schlage beim Diskant nicht beobachtet, denn e, die Siebente vom Hauptklange Fis, lag vorher im Tenor, und hätte nicht vom Diskant, sondern vom Tenor zu seinem im Alt liegenden Hauptklange angeschlagen werden sollen; allein es war um das ausgezeichnete Gesang der äussern Stimme zu thun. H im zweyten Viertel des Basses beym 22sten Schlage ist ein Vorschlag zum folgenden C und gehört nicht zur Beziffrung. In dergleichen Fällen merke man entweder zwei Striche an, daß die Ziffer liegen bleiben, oder man schreibt Tasto Solo, wie es im 24sten Schlage geschah, denn es wird hoffentlich niemand einfallen, das c (im ebenbemeldeten 24ten Schlage,) welches in der Diskantstimme in die Höhe steigt, als eine große Siebente vom B, die sich hinaufwärts auflöse, zu betrachten. Und wenn schon die andern Vorschläge f und e, als Eilfte und Neunte, wegen ihrem regelmäßigen Absteigen betrachtet werden können: so kann dieser Vorschlag doch nie beziffert und zur Harmonie gerechnet werden. Nur in diesem Falle darf man Tasto Solo, das heißt, den alleinigen Tasten ohne Begleitung mit der rechten Hand zu greifen, vorschreiben. Manchesmal, aber findet man bei zerrütteten Systemen, daß der Tonsezer, wenn er keine Bezifferung weiß, wie bei dem leider zu gewöhnlichen Orgelpunkt, (point d'orgue) schlechterdings, um sich zu retten, Tasto Solo schreibet, und alsdann ist es sehr ungereimt.

Berlin den 10ten April 1792.

Des Königs Majestät haben in der diesjährigen Fastenzeit zwei sehr glänzende und von der ganzen doppelten königl. Kapelle sehr gut aufgeführte geistliche Konzerte auf dem sogenannten weißen Saal des Schlosses gegeben, und durch des Etatsministers von Wöllner Exzellenz, sämtliche berlinische Prediger beider Konfessionen dazu einladen lassen, die sich auch beinahe alle, einige 40 an der Zahl, dazu einfanden. Dieser weiße Saal, der größte und höchste des Schlosses, war sonst blos durch weiße Wachskerzen, und

zu weise marmorne Statuen der Kurfürsten geziert, und die fürstlichen Trauungen geschahen nur in demselben; während dieser Regierung ist er mit schönen historischen Gemälden berühmter Meister behangen. An fünf großen kristallenen Kronleuchtern und auf zwölf hohen 12armigen Girandolen brannten an 400 Wachslichter, so wie alle Säle, Zimmer und die Bildergallerie, durch welche man gieng, gehörig erleuchtet waren. Das Orchester war mit Instrumentisten und Sängern sehr zahlreich und ausgesucht besezt. In dem ersten Konzerte am 21en Merz, war das Oratorium „Jesus in Gethsemane" und eine „Sallelujahkantate" beide von dem herzogl. Meklenburgischen Kapellmeister Anton Rosetti komponirt, leztere von dem Präpositus zu Pelizzer H. C. Tode gedichtet, aufgeführt. Der Komposition war den Texten angemessen. In dem Texte der Passionsmusik, dessen Verfasser unbekannt ist, kamen freilich Stellen vor, die Manchem anstößig waren, als z. B. er (Christus) soll

„Die nicht gemachte Schuld bezahlen,
„Die Sünden einer ganzen Welt
„Ihm, der im Bürgen ganz den Sohn vermißt,
„Ihm, der — Gedanke zum Entsezen! —
„Izt Richter blos nicht Vater ist,"

Und in der folgenden Arie:

„Weh, weh euch, Adamskinder,
„Richtet Gott euch nicht gelinder,
„Als er richtet seinen Sohn,"

Nur Prediger, als diesmalige Zuhörer, konnten die Bemerkung machen, daß es im dogmatischen Geschmake und Tone — Modern, Abweichung giebt. Doch diese dogmatische Bemerkung gehört an einen andern Ort. Als Kunstwerk war die Ausführung gut, und nur als solches betrachtet sie der Hof und der Musikkenner. Die zweite am 24ten Merz gegebene Musik war: Isaac ein Vorbild des Erlösers; eine heilige Handlung von Metastasio, in Musik gesezt von Hammel, (S. Korresp. Nro. 18) beinahe gesezt, alle Rezitative mit Akkompagnement, und nur deshalb zu lang, denn sie dauerte dritthalb Stunden. Metastasio hat hier das kaum erwartete Verdienst, zu den Arien immer sehr edle moralische Sentenzen, z. B. daß Aufopferung unsinniger Leidenschaften ein verdienstlicheres Opfer seye, als eines Sohnes Blut und dergleichen, vorzutragen. Der Hof war sehr zahlreich, und überhaupt bestand die Versammlung der Zuhörer aus 4 bis 500

Personen. Ueberaus herrschte Ordnung und Anstand, und des Königs Majestät bezeigte sich, wie gewöhnlich, sehr gnädig.

Schreiben aus der Residenzstadt Cassel den 27sten April, 1790.

Am vergangenen Grünen Donnerstag, wurde hier in der Lutherischen Kirche, nachmittags, um 4 Uhr, ein Passionsoratorium, zum besten der Armen aufgeführt.

Der aus zweien Theilen bestehende Text, unter dem Titel: Empfindungen bei dem Tode des Erlösers, ist von dem hiesigen Cadettenhofmeister Hrn. Wigand; die Komposition aber von Hrn. Hoforganist Kellner.

Er dirigirte selbst, sowohl das zu Aufführung seines fürtreflich gesezten Oratoriums, aus 26 wohlgeübten Sängern bestehende Seminaristenchor, welches durch die geschikte Anleitung des hiesigen Hrn. Kantors Georgi, gewiß Deutschlands besten Chören an die Seite gesezt zu werden verdienet, als auch das mit 30 überausgezeichneten Musicis, fürtrefliche Orchester, worunter sich auch einige Liebhaber der Tonkunst als rühmwürdige Beförderer dieses löblichen Unternehmens befanden.

Eine zahlreiche Versammlung aber die wenigstens aus 600 Personen bestand, welche für ein beliebiges Eintrittsgeld zu Anhörung dieser rührend feierlichen Musik, sich einfanden, beobachtete während der Aufführung derselben nicht allein die genaueste Stille, sondern auch die äusserste Aufmerksamkeit, und bezeigte schon dadurch hinlänglich genug dem ganzen Unternehmen ihren gerechten Beifall.

So fürtreflich auch überhaupt das Ganze ausgeführt wurde, so verdienten doch einige Stellen insbesondere den Beifall, den Kenner ihnen nicht versagen konnten. Und dahin gehöret denn besonders die Stelle im zweiten Rezitativ: Da schwebt er unter Schmerzen! — sodann das kurze Chor, ohne Begleitung der Instrumente: Es ist vollbracht! und das darauf folgende Duett: Sein Auge bricht — Sein Haupt sinkt hin im Todesnacht. Vorzüglich aber waren die zwei Fugen, nemlich die im ersten Theil: Ob er gleich sehr geplagt und gemartert wurde; und im zweiten: Wer will seines Lebens Länge ausreden? wegen ihrer guten Kirchenmäßigen Ausführung, des

Beifalls würdig. Von dem empfindsamen Eindruk aber, den die zum Beschluß eines jeden Theils angebrachten Choräle auf die Versammlung machten, waren nicht alleine Worte sondern auch Thränen, die dem Auge manches sanftgerührten Zuhörers entquollen, sichtbare Beweise —

Mit einem Worte, die, unter Hrn. Kellners sorgfältigen und geschikten Leitung, von den Sängern so wohl als dem gesamten Orchester, überaus pünktliche Ausführung dieses Passionsoratoriums, verdient eben so sehr gelobt zu werden, als die wohlthätige Absicht dieser Unternehmung, und der glükliche Erfolg derselben, den lautesten Beifall erfordert, und den gerechten Wunsch zurükläßt: durch ein so beifallswürdiges Unternehmen, mehrmals zu solchen erbaulichen Rührungen, und dadurch beförderten Liebeswerken, veranlaßt zu werden.

Die diesmal durch freiwillige Erlegung eines beliebten Eintrittsgeldes in die Hände der Hrn. Kirchenvorsteher gesammelten Einnahme, zum besten der Armen betrug 64 Rthlr. welche Summa auch alsbald von dem Kirchenvorsteheramte für die Armen der Reformirten, Lutherischen und Katholischen Gemeinden eingetheilt, und einige Tage nachher öffentlich unter dieselben ausgetheilet worden ist. Z. W.

Ueber die Natur der italiänischen komischen Oper, und über die Vereinigung des Lustspiels und der Musik in dieser Gattung von Theaterstüken.

Fortsezung.

Das Lustspiel, dieser treue Spiegel des Lebens in der bürgerlichen Gesellschaft, ist nichts anders als eine richtige Darstellung der Sitten, Eigenschaften, Laster und Tugenden jener Gesellschaft, und glükliche Kontraste von dem allen lieferen jene Schilderungen, die uns wechselsweise rühren, bewegen und belustigen. Die Regeln, welche sich diese Kunst vorgeschrieben hat, um die ihr zukommenden Täuschungen zu bewirken, legen die Uebereinstimmung aller Konvenienzen zum Grunde. Je näher uns das Kunstmodell ist, desto leichter kann man die Fehler der Kopie gewahr werden, und desto schwerer wird auch hierdurch die Nachahmung. Demnach bestehen die ersten Grundsäze der komischen Theaterpoesie, und die ersten Quellen der Täuschung und des Vergnügens, worein dieselbe uns versezt, in der genauesten Wahrheit der Karaktere, der Wahrscheinlichkeit aller Situationen, der Schiklichkeit in den Kontrasten und geschikten Nuanzirung derselben, in der Progreßion und geschikten Leitung der Auftritte, und einer wohl motivirten Folge von ihnen, ferner in der Verbindung aller Nebenrollen mit der Hauptrolle, der Abhängigkeit aller Theile vom Ganzen, der Einheit des Interesse von der Einheit der Zeit und des Orts, und andern Kunstregeln hier nicht einmal zu reden.

Nun denke man sich mit allen diesen Vergnügungen noch das Vergnügen in Verbindung, welches aus einer musikalischen Stimmbegleitung entspringt, die den Ton der Dichtkunst noch verstärken kann; man stelle sich eine Art eines Rezitativs vor, welches dem Geiste der Poesie analogisch eingerichtet worden (vorausgesezt, daß die französische Sprache sich ihrer Natur nach in die Fesseln eines taktartigen Rhythmus schmiegen kann) und man wird ein Schauspiel vor sich haben, welches den Lustspielen des Terenz, oder auch den italienischen Theaterstüken mit blossem Rezitativ sehr ähnlich seyn wird.

Wird solch ein Schauspiel aber das seyn, was man heut zu Tage Spectacle de musique nennt? Wir wollen die Kraft der Musik vergleichen, und aus den Wirkungen, die sie in komischen Opern hervorbringt, die Verschiedenheit der Kunstmittel, und der Verbindungsfähigkeit mit dem Lustspiele zu entwikeln suchen.

Die Fortsezung folgt.

Cäcilia, von Johann Friedrich Reichart, ates Stük ist nun auch in der Bosslerschen Musikhandlung zu Speier angekommen und daselbst für 1 fl. 48 kr. zu haben.

Verbesserung.

In Nro. 19. Seite 151 Zeile 31. lese man statt: Richtung sind? Gattung sind?

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.
Mittwochs den 30ten Mai. 1792.

Rezension.

Kompositionen für den Gesang und das Klavier von F. L. Ä. Fink, ersten Akkompagnateur in der Königlichen Kapelle und Gesanglehrer beim Theater. Kopenhagen bei Sönnichsen. S. 36 in gr. 4.

Bei dem ersten Ueberblik dieser Kompositionen bedauerte es Rez. daß sie um der fremden Sprache willen für den größten Theil des Publikums meist unbrauchbar sind: denn die Texte unter den Gesängen sind alle in dänischer Sprache, und nur dem ersten und lezten Singstük ist eine deutsche Uebersezung, oder vielmehr nur eine Parodie beigefügt. Die Kompositionen sind zum Theil vortreflich, und wenn sie gleich nicht überall den Reiz des modernen üppigen Geschmaks an sich tragen, so zeichnen sie sich dagegen durch andere Vorzüge aus, die ihnen in den Augen des Kenners einen entscheidenden Werth geben.

Das erste Lied ist sehr ungekünstelt; aber ebendeswegen schön, melodiös und rührend. Die darauffolgende Sonate aus Es dur hat zum Anfang ein Allegro scherzando, worinn viele Einheit des Karakters und eine schöne Modulation herrschet. Das darauf folgende Romance Andante nehmen wir in unsere künftige Notenbl. auf, um von der Schreibart des Hrn. F. eine Probe zu liefern, wofür wir gewiß den Dank unsers lesenden Publikums zu erhalten hoffen. Den Beschluß macht ein Allegretto, das aber als Rondo behandelt ist. Das Thema hat einen sehr zärtlichen Karakter; aber in der Ausführung ist es zu weitläufig: denn es nimmt sechs volle Seiten allein ein, und der Refrain S. 12 und f. dürfte vielleicht manchem zu langweilig dünken. S. 15 giebt uns Hr. Fink eine Arie für den Sopran aus Selim und Mirza in der Tonart B dur, und S. 18 ein Duett für zwo Diskantstimmen in G dur. Beim Anfang dieses an sich guten Singstükes hat sich der Hr. Verf. eine Freiheit erlaubt, die wir nicht ganz billigen können. Er fängt nemlich dasselbe in D dur an, läßt den Zuhörer die ganze drei erste Takte hindurch in dieser Täuschung, bis er es ihn erst im vierten Takt durch die kleine Septime fühlen läßt, welche Tonart die herrschende seye. S. 17 ff. enthält wieder eine ausgeführte Arie, und S. 24 eine Romanze mit mehreren Strophen. Auf diese folgt ein Solfeggio für angehende Klavierspieler, und endlich zum Beschluß ein Motett auf Weyhnachten für drei Singstimmen mit Orgelbegleitung, welchem, wie schon gedacht worden, auch ein deutscher Text beigefügt ist, und welches den gründlichen Einsichten des Hrn. Verf. gewiß zur Ehre gereicht. S. 35 bemerkten wir einen kleinen Fehler gegen die Prosodie, wo die erste Silbe in dem Wort frohloke einigemal lang gebraucht ist. Doch dieser Fehler läßt sich leicht verbessern. Rec. wünscht aufrichtig, mehrere Kirchenstüke dieser Art von dem Hrn. Verf. bearbeitet zu sehen, zugleich aber auch ein Publikum, das ihren Werth gehörig zu schätzen weiß, und statt der schlechten Instrumentalmusik, die man oft in Kirchen hören muß, von solchen Gebrauch mache, die gewiß an sich die Andacht eher befördern können.

Klavier und Singstüke von Johann Christian Quick. Zwote Sammlung. S. 20 in qu. Fol.

Den Anfang macht eine kurze Sonate aus C dur mit einem Rondo. Sie gehört zwar nicht zu den bekannten Modeprodukten, doch ist der Stil männlich, und das Tonstük selbst leicht zu spielen. Der übrige Innhalt dieses Werks bestehet aus verschiedenen Tanzmelodien, zwei Liedern und einer am Ende angehängten Sinfonie. Jene haben

wenig anziehendes Interesse, besser sind ihm die Lieder, insonderheit das auf S. 15 gerathen, und die Sinfonie, insonderheit das Andante hat unverkennbare Schönheiten.

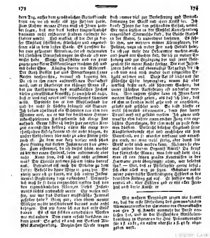
Trois Sonates pour le Claverin composées par Monf. le Baron de Raknitz, Dresden, S. 17. in qu. Fol.

Hr. von Raknitz behauptet unter den Dilettanten immer noch einen mittleren Rang. Seine Kompositionen sind an sich leicht und fliessend, und werden daher bei einem grosen Theil des Publikums ihr Glük machen, ungeachtet das Forum der Kritik mehr epischen Schwung und mehrere Proben des kontrapunktischen Studiums fordern, und ihme einigen Mangel an Erfindung etwa noch zur Last legen könnte. Rez. gieng das angezeigte Sonatenwerk mit vieler Aufmerksamkeit durch, aber jedes Thema der darinn enthaltenen einzelnen Säze, und ihre Behandlung in der weiteren Ausführung erinnerten ihn an musikalische locos communes, die er schon vor vielen Jahren gehört hatte, und es ist wirklich Schade, daß sich Hr. von Raknitz, der sonst gute Anlagen zur Tonsezkunst zeigt, dieselben nicht durch das Studium guter Lehrbücher und Partituren noch mehr zu exkoliren, und seiner Imagination festere Nahrung zu verschaffen sucht. Die erste Sonate in C dur besteht aus einem Allegro, Menuet mit Trio und Rondo. Die zweite aus A dur, die wieder drei Säze hat, ist nach unserm Dafürhalten noch die beste, den Schluß macht eine Sonate aus B dur.

Aus einem Schreiben vom Hrn Musikdirektor Weimar in Erfurt an einen Freund in Erfurt.

Sie fragen mich, was ich diese Fasten für ein Paßionsstük in meiner Kirche aufführen würde? Wundern sie sich nicht, warum ich ihnen sage, daß ich für dießmal eins der aller ältesten vom seel. Graun gewählt habe! Nicht Mangel an neuern und modischern Sachen, sondern ein zufälliges Gespräch mit einem Freunde des Graunischen Gesanges bestimmte diese Wahl. Ich suchte darauf unter meinen alten Musikalien nach diesem Stüke; studierte dann darinn, und fand die Wahrheit bestätiget, daß, was gut ist, immer gut bleibet, wenn auch gleich die Mode sich tausendmal seitdem geändert haben mag.

Freilich ist die Art der Begleitung darinnen, und gewiße Schlußklauseln, besonders in den Arien, nicht mehr nach unserem verwöhnten Geschmake; allein dem ohnerachtet schimmert der Fluß von Grauns eigenthümlicher schönen Melodie auch noch in derselbigen durch, und in seinen Chören herrscht eine Pracht und Simplizität, die die neuere Musiker selten mit aller ihrer Bekünstelung und Ueberladung der Instrumente erreichen und bewirken. Der jezige überzukerte Theaterstil, der sich jezt auch in unsere Kirchenmusik einzuschleichen anfängt zum Nachtheile des Kirchenstils, verdrängt dieselbige wirklich. Ich weiß nicht, ob ihnen dieses Stük bekannt sey. Gelegentlich will ichs ihnen kommuniziren. Es fängt sich mit dem Chorale an: Ein Lämmlein geht und ic. Lesen sie dann besonders die beyden Chöre: Wir aber hielten ihn ic. und: Er ist um unserer Mißethat willen ic. und das Terzett: Christus hat mit einem Opfer ic. mit dem eingewebten Chorale: Nun giebt mein Jesus gute Nacht ic. den ich aber vierstimmig gesezt habe, so werden sie mein Urtheil bestätiget finden. Noch einiges und anderes habe ich darinnen ohne Schaden des Originals, modernisiret, nicht um zu verbeßern, sondern es nur den verwöhnten Ohren geniesbarer zu machen. Die blasenden Instrumente insbesondere habe ich größtentheils umgeschmolzen und oft mehrere hinzugethan, auch hie und da die Dacapos mit Rükzeichen verkürzet, dabei auch zuweilen in der Begleitung selber etwas hinzugefügt. An der Poesie habe ich mich nicht vergriffen, sie ist jenen Zeiten gemäß. Liest und druckt man doch jezt die alten Meistergesänge, z. B. Hans Sachsens und Consortenlieder, warum sollte man nicht auch unsere Musiker aus der Vorzeit hervorsuchen, und sie der Vergessenheit entreissen? Der Kenner weiß sich ja ohnehin in jene Zeiten zu versezen, und für mich, der ich in jenem Guste mit gelebt und gewebt habe, ist es allemal wahre Labung, wenn ich diese Gattung wieder höre. Wider alles mein Vermuthen aber gefiel dieses Stük meinem Auditorio bey dessen Aufführung beym öffentlichen Nachmittags Gottesdienste so wohl, daß man mich hernach aufforderte, selbiges bey einer abermaligen Gelegenheit im Musiksaale zu wiederholen. Da aber zu der Trauer für unsern guten Kaiser Leopold war, wo alle Musik schwieg; so wählte ich die Kirche, und beräumte einen beson-



dern Tag, ausser dem gewöhnlichen Gottesdienste dazu an, wo ich mehr als 350 Zuhörer hatte. Zum Ruhme meiner Obern muß ich Ihnen hierbei sagen, daß mir dies bisher ungewöhnliche darinnen nicht erschweret sondern vielmehr befördert wurde. Und wirklich ist der Ort zu dieser Musikart schiklicher, feierlicher und angemessener als in dem besten Saale. Es herrschte dabei eine gespannte Attention, die ich mehrmalen bei ähnlichen Veranstaltungen im Saale oft vermisset habe. Meine Chorschüler und ein paar zugezogene kleine Diskantsänger machten sich und mir dabei Ehre. Künftig davon ein Mehreres. Der Rath Bossler hat uns Bemerkungen seiner Reisen versprochen, worauf ich begierig bin. Da ich in ihm einen aufmerksamen Beobachter weiß, und er überhaupt ein thätiger Mann ist, der zur Ausbreitung des musikalischen Faches vielen guten Willen beweißt, so zweifele ich nicht, daß er uns viel neues und interessantes schreiben wird. Vielleicht hat er den Musikzustand hie und da nicht so flüchtig beäugelt als Burney. Ich bekam ohnlängst ein Schreiben von ihm von Weimar aus, wo er mit der berühmten Harmonika-Spielerinn Kirchgeßnerin sich einige Zeit aufhielt. Gerne hätte ich dieser hier ein volles Konzert veranstalten helfen; allein für einen vortheilhaften Erfolg konnte ich ihr nicht bürgen, da unsere Liebhaberey hier nicht zu allen Zeiten zahlreich ist. Zu dem war kurz vorher auch schon Herr Hessing mit diesem Instrumente hier gewesen. Zum erstenmal, da ich dieses hörte, machte es bei mir einen Eindruk, beim anderenmale aber nicht. Kann seyn, daß ich just nicht gestimmt war! Die Choräle nahmen sich am besten darauf aus. Besonders riß mich die Melodie zu dem Liede: Befiehl du deine Wege ec. ganz hin. Begierig wäre ich zu hören, wie sich andere Instrumental-Begleitung dazu ausnahme! Vermuthlich muß sie so dazu eingerichtet werden daß von den eigenthümlichen Nüancen dieses Instruments nichts verdunkelt werde. Sie wollen wissen, wie mir das Berliner musikalische Journal gefallen habe? Ganz gut, aber einem meiner Mitleser wollte verschiedenes daraus nicht recht behagen. Bis jezt kenne ich nur das erste Stük davon. Es ist mit solchen periodischen Werken wie mit andern. Dem einen gefällt dies, dem andern jenes. So gehet es auch mit Bosslers Musikal. Korrespondenz. Dergleichen Werke tragen

doch immer viel zur Verbesserung und Vervollkommung der Musik und ihrer Kritik bei. Ich danke Ihnen für den geschenkten Beifall, womit Sie mein lezthin in der Musikal. Korrespondenz eingerüktes Sturmische Lied, die Größe Gottes in der Natur, so unverdient beehrten. Es fehlet ihm, wie mehreren meiner Kleinigkeiten, die Politur, wozu ich weder Zeit noch Geduld habe, da ich jezt mehr den Oekonomie machen muß, und jenes nur Sachen sind, die ich zu meiner Erholung und zur Ergänzung der und jener Gelegenheit für meine Kirche fertige. Die vier Jahrszeiten habe ich auf ebenmäßige Art gesezt, die ich nach und nach auch wieder dort einzurüken Bedacht nehmen will. Diese Art ist leicht und für städtische Chöre bezwingbar, nimmt sich aber wirklich besser aus, als schwerere Sachen, die unter schlechter Aufführung oft verderbet werden. Von unserm Häßler kann ich Ihnen keine weitere Auskunft geben, als daß ich höre, daß es ihm in London wohl gehe und er angesehen, geliebt und geschäzt wird. So bald dürfte er wohl schwerlich retourniren, denn sein leerer Beutel muß erst gefüllet werden. Ich gönne und wünsche ihm daher einen reichen Fang von englischen Sperlingen, die ihm wohl zu paße kommen dürften. Vielleicht belohnt England seine Künstlerverdienste eher und reichlicher als sein Vaterland, wo so mancher verkannt und vergessen wird, wo man wohl streng, aber durch die Musik nicht reich werden kann. Nehmen sie einmal unsern braven Organist Kittel! Da kauzt der fürtreffliche Mann; man lobt und liebt ihn; man ist von seinen großen Kenntnissen in der Harmonie zwar überzeugt, allein, wer belohnt ihn? — Gut, daß er Philosophie genug besizt, sich über alles weg zu sezen. Schubart nahm meine patriotische Vertheidigung Häßlers in der deutschen Zeitung gut auf. Er fertigte mich ehrenvoll ab, aber Häßlern gab er mit aller Feinheit noch derbe Kniffe ec.

Mit wahrem Vergnügen zeigen wir hiemit an, daß die erste Abtheilung des gemeinnüzlichen Elementarwerkes der Harmonie des Generalbasses von Hrn J. H. Knecht nunmehr die Presse verlassen hat, und in der Bosslerschen Musikalienhandlung zu Speier an die Hrn. Pränumeranten für 1 fl. 12 kr., an andre aber für 1 fl. 48 kr. abgegeben wird.

Um nun unsern geehrten Lesern vor der Beurtheilung dieses wichtigen Werkes einen Vorschmak hievon zu geben, heben wir das wichtigste aus der Vorrede des Hrn. Verfassers hier aus:

„Ich übergebe hiemit den Verehrern der göttlichen Harmonie die erste Abtheilung meines gemeinnüzlichen Elementarwerkes der Harmonie und des Generalbasses, voll Vertrauens auf ihre geneigte Aufnahme

Es ist weder Kühnheit noch Stolz von mir, wenn ich, ohne darum den Werth anderer Lehrbücher zu verkennen, behaupte, daß kein Werk von dieser Art, worin die Lehre der Harmonie nach ihrem ganzen Umfange so deutlich und ausführlich auseinandere gesezt und auf die Ausübung selbst angewandt gefunden wird, bisher existiert habe. Die Idee zu demselben faßte ich zwar in Herrn Abt Voglers theoretischen Schriften auf, suchte seine Grundsäze, welche ich nach einer vieljährigen Prüfung und Vergleichung derselben mit dem bisrigen alten Tonsystem für unweit gründlicher und richtiger befand, genau zu befolgen, alles, was in seinen Schriften hin und wieder zerstreut liegt, unter einen Gesichtspunkt zu bringen, und, seine Worte, wenn ich sie auch manchmal anführte, mit mehrerer Deutlichkeit vorzutragen; allein Plan, Erfindung und Art der Ausführung ist die Frucht meines eigenen Nachdenkens

Würde ich nicht bei Ausarbeitung desselben mein Hauptaugenmerk auf die ersten Anfänger gerichtet haben: so hätte ich freilich den Plan etwas anders angelegt. Weil es aber ein Elementarwerk werden sollte, so ließ ich die Materien in einer solchen Ordnung auf einander folgen, wie es mir dem Bedürfniß und der Fassungskraft angehender Harmoniker angemessenste zu seyn dünkte. Ich sezte Randfragen bei, damit Lehrer, (welche die Lehrart, nach der sie ihre Zöglinge behandeln sollen, im Werke selbst am gehörigen Orte angezeigt finden werden,) ihre Lehrlinge mit Nuzen und Bequemlichkeit über das Gelernte ausfragen können

Um aber dieses Werk zugleich den Geübteren interessant zu machen, schaltete ich viele Anmerkungen ein, welche für sie allein bestimmt sind, und von den ersten Anfängern übergangen werden dürfen. Auch brachte ich für Denker am schiklichen Orte mathematische Berechnungen an, an deren Richtigkeit man nicht zweifeln darf, und die ich so faßlich, als wie möglich war, darlegte. Aus diesen kann derjenige, welcher in dergleichen Dingen noch unerfahren ist, wenigstens abnehmen, daß die Musik sich auf mathematische, folglich sichere und unwidersprechliche Beweise gründe

Nach dem Inhalte und der Wahrheit meines gewählten Motto's bestrebte ich mich, alle Grundsäze durch deutliche Beispiele zu erläutern, in Ansehung des Vortrags und der Schreibart beflissß ich mich der möglichsten Deutlichkeit, Kürze und Reinheit, welche drei Haupterforderniße bei Lehrbüchern sind, ferner suchte ich Anfänger neben der Voglerschen Terminologie auch mit der bisher gewöhnlichen bekannt zu machen.

Ich hoffe, daß, wann einmal diese erste Abtheilung im Publikum erschienen, und die Gemeinnüzlichkeit derselben anerkannt seyn wird, sich weit mehrere Liebhaber zeigen werden, welche noch bei der zweiten Abtheilung als Pränumeranten eintreten können. Ihre werthe Namen sollen sodann nachgeholt werden, u. s. w.

Musikalien,

welche in der Bosslerschen Musikhandlung in Speier zu haben sind:

D. G. Türk 6 Sonaten für das Klavier, 1te Sammlung 2te Auflage 2 fl. 12 kr.
— — 6 desgleichen 2te Sammlung Zweite verbesserte Auflage 2 fl. 12 kr.
— — Lieder und Gedichte aus dem Siegwart. 1 fl. 12 kr.
— — der Sieg der Maurerei im Klavierauszuge (mit einer Parodie: der Sieg des Christenthums) 40 kr.
die Partitur 7 fl. 12 kr.
— — die Hirten bei der Krippe, im Klavierauszuge Zweite Auflage 1 fl. 12 kr.
die Partitur 7 fl. 12 kr.
— — 6 leichte Klaviersonaten, 1ter Theil 2te Auflage 54 kr.
— — 6 desgleichen 2ter Theil 1 fl. 48 kr.
— — 6 kleine Klaviersonaten 1ter Theil Zweite Auflage 54 kr.
— — 6 desgleichen 2ter Theil 1 fl. 12 kr.
— — von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, nebst einem Anhange 1 fl. 8 kr.
— — 6 Sonaten, größtentheils für Kinder 2 fl. 12 kr.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 6ten Juni, 1792.

Rezensionen.

Recueil des petites pieces pour le Clavecin ou Fortepiano à quatres mains par Joh. Schuster, I Partie. Dresden S. 16 in qu Fol.

Der Herr Verf. liefert uns hier drei musikalische Charakterstüke unter folgenden Titeln: 1) L'assemblée, 2) La Savojarde und 3) Pluton & Proserpine. Das erste erstrekt sich bis auf die Hälfte der Seitenzahlen, und ist mit vieler Einsicht und Kunst gearbeitet, und die weise Verteilung der Stimmen, die geschmeidige Anwendung kleiner kanonischer Säze können für manche, die sich in dem vierstimmigen Klaviersaz üben wollen, als vorzügliche Muster dienen. Das zweite nur aus wenigen Linien bestehende Karakterstük ist von geringer Erheblichkeit; um so mehr Schönheit hingegen und andere Vorzüge hat das lezte in dieser Sammlung, worinn auch zugleich viel Wahrheit des Karakters herrscht.

Veränderungen des Liedes: Blühe liebes Veilchen, für die Harfe und Flöte, von F. B. R. Habermalz In Fol.

Es sind eilf Veränderungen, nicht aber über die bekannte Rheineksche Komposition dieses Liedes, sondern über eine andere, die wenigstens Rez. noch unbekannt war, und welche die Frucht eines noch ungezeitigten jungen Genies zu seyn scheinen. Wenigstens fand Rez. nichts tiefgedachtes darinn — nichts was den studierten Harmonisten verrathen könnte. Herr Habermalz bleibt durch alle seine Variationen in der Ton- und Taktart seines Thema's, gleich als hatte er auf dieselbe, wie auf einen Glaubensartikel, geschworen, und nimmt seine Zuflucht blos zu den bekannten Koloraturen, wie man sie in mehreren Werken dieser Art antrift. In dieser Hinsicht kann man diese Veränderungen den Liebhabern der Harfe als gute Uebungsstüke empfehlen.

Due Scena dell' Opera di Medonte del Sigr. Gius. Sarti accommodate per il Cembalo ed il Canto dal Sigr. Vallaperti. Dresden S. 14. in qu. Fol.

Die beyde Singstüke sind nicht nur an sich sehr vortreflich; sondern sie haben auch noch überdies durch das gute Arrangement für das Klavier einen noch ausgebreiteteren Werth erhalten. Den Anfang macht ein Rezitativ mit Begleitung, das wegen seiner richtigen Deklamation überhaupt wegen der darinn herrschenden rhetorischen Genauigkeit und Wahrheit in dem Akkompagnement als Muster zu empfehlen ist. Die darauf folgende Arie Adorata mia speranza in Es dur gehöret unstreitig unter die besten Kavatinen, die wir von Hrn. Sarti haben. An diese schließt sich ein zweites Rezitativ an, das zwar kurz, aber eben so nachdruksich, als das erste ist, auf welches dann die zwote Arie in D dur Ah tentace al me spietato in lebhafter Bewegung folgt. Vorzüglich gefiel uns darinn der Uebergang in die weiche Tonart bei den Worten sgancciate mi le vene, lacerdate questo petto &c. die auch auf der vorlezten Seite sehr mahlerisch und ohne großen Aufwand der Kunst ausgedrukt sind.

Gründliche Singschule oder Solmisation, Wien bei Hoffmeister. S. 69. in quer Fol. (Pr. 2 fl. 30 kr.)

Niemand lasse sich ja durch den angesezten Preis von 2 fl. 30 kr. irre machen: denn es ist blos ein Handlungspreis. Nach der Taxe aber, welche die gesunde Kritik mit Fug und Recht ansezen kann, ist das ganze Werk, charta bedncta, keinen

Pfenning werth. Man höre zuerst, was der ungenannte Skribler — es wird doch nicht Herr Freystädtler seyn? — in seiner Vorrede in seiner originellen Schreibart sagt: „Man will durch „dieses Werk die Grundsäze der Sing-Kunst auf „eine kurze, leichte und sichere Art darstellen, „welche noch kein dergleichen Werke bis anhero „zum Vorschein gekommen: (also noch kein Tosi, kein Agricola, kein Hiller???) „eben darumen „da man sich bemühet (diese Mühe hätte der Hr. Verfasser gar wohl überhoben seyn können) „und von famosen Capel-Maistren ihre Solmisationen zusammen gesucht, um dem Publikum „einen Dienst, (das glauben wir nicht) „denen „Liebhaberen eine Ehre (das glauben wir auch nicht) „und dem Editorem einen Nuzen zu verschaffen“ das glauben wir, und gönnen es auch dem Editorem (??) von ganzem Herzen. Hier auffallen Exempel deren Italienischen Terminen. Schon hier hat der Hr. Verf. seine eigene Erklärungsmethode, wovon wir nur einegrs zur Probe anführen wollen. Vivace heißt z. B. hier in unserer Musiksprache lebendig, amoroso verliebt, Tempo giusto ist sich nach der Music zu richten, un brio Gewaltig. Nach solchen ganz neuen Erklärungen führet er seinen Singschüler zum Eingang derer Principien, und hebt an, wie folget: „Wir haben derer zwaye 7 Silaben, um die Scala, welche in 7 Noten bestehet, „zunennen, das ist Ut Re Mi Fa Sol La Si; auch „haben wir drey Schlüßln, den 1ten sezt man „auf drey Linien, und giebt überall Ut, den 2ten „sezt mann auf die Vierte Linie und giebt Fa, den „3ten sez mann auf die Zweete Linie, der giebt „Sol.“ Wir hoffen, unsere Leser werden an diesem kurzen Auszug schon genug haben, ob er gleich nicht die schlimmsten Stellen enthält. Es ist in gewissem Betracht wirklich Schade, daß der sinnreiche Theil dieses Werks nicht mehr, als sechs Seiten enthält; denn das Ganze erregt wirklich eine Erschütterung des Zwerchfells eben so gut, als jede andere litterarische Schnurre unsres wizigen Zeitalters. Zum Unterricht aber taugt es platterdings nicht, und selbst die Beyspiele, die aus den Werken eines Hasse, Leo, Cafaro, Scarlatti u. a. genommen, werden für manche, weil weder die Guidonische Sylben noch Worte unterlegt sind, unbrauchbar seyn.

Freimüthige Untersuchung der vornehmsten Ursachen, warum die Musik in den Augen so vieler wenig oder gar nicht geachtet ist.

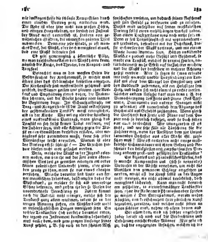
(Eine kleine Abhandlung von J. H. K.)

Wie paradox klingt der Saz, daß die Musik heut zu Tage von so Wenigen gehörig geschäzet werde! — möchte mir Mancher, ehe ich kaum recht zu Athem kommen kann, bey dem Anfange meiner Abhandlung zurufen. Man könnte ferner meiner Behauptung die Hochschäzung, welche der edlen Tonkunst selbst von königlichen, fürstlichen und andern hohen Personen erwiesen wird, entgegen sezen. Ja, man könnte mich gleich mit der Itosion, daß jezt so viele Schönen und junge Herrchen zum Theile ganz bezaubernd singen, das Fortepiano oder die Violin spielen, auf der Flöte blasen u. s. w. zum Theile doch wenigstens hierin thun, was sie können, nämlich trillern, klimpern, fiedeln u. dergl. zu Boden schlagen, und damit behaupten wollen, dieß seyen lauter Kennzeichen der grosen Hochachtung gegen der Göttlin Tonkunst. Allein, wenn ich gleich alles dieses als wahr zugeben will, um diese Gegner vom Nacken zu bringen, so lasse ich mich doch nicht von meiner Behauptung abtreiben; denn, kurz, ich bin jezt in die Laune gestimmt, paradox zu reden, und lasse mich ersuchen, was ich für Beweise zu Gunsten meines Sazes auf die Bahn bringen kann.

Denke ich den Ursachen nach, warum die Musik in den Augen so Vieler wenig oder gar nicht geachtet ist, so finde ich sie in der verschiedenen Beschaffenheit sowohl der Musik und Musiker selbst, als der Liebhaber und Nichtliebhaber. Dadurch zerfällt diese Abhandlung von selbst in zwei Abtheilungen.

I.

Eine schlechte Musik bringt nothwendigerweise auch eine schlechte Wirkung hervor, und zieht folglich Verachtung derselben nach sich. Die Richtigkeit dieses Sazes wird niemand bestreiten wollen. Die Ursache einer elenden Musik liegt entweder in der schlechten Art und Geschmacklosigkeit der Tonstücke selbst, die man noch häufig, besonders in Kirchen, aufführet; oder in der schlechten Exekution derselben, welche man noch an vielen Orten hören muß. An einer guten Exekution ist wohl das meiste gelegen: denn auch ein an sich wenig bedeutendes Tonstück kann durch eine genaue Ausführung recht gut herauskommen, so



nie im Gegentheile die schönste Komposition durch einen elenden Vortrag ganz verderben wird. Die Rede ist aber hier nicht von großen Höfen, und einigen Hauptstädten, wo freilich der Zustand der Musik meist vortreflich ist, sondern von gewöhnlichen Städten, die immer den größten Theil ausmachen. Denn eine jede Stadt, ja oft manches Dorf, hat Musik, oder doch wenigstens etwas, das eine Musik bedeuten soll.

Es gibt gemeiniglich 4 öffentliche Pläze, wo man verschiedene Arten von Musik hören kann, nämlich die Kirche, das Theater, den Konzert- und Tanzsaal.

Betrachtet man an den meisten Orten die Beschaffenheit der Kirchenmusik, so möchte man öfters über das Erbärmliche derselben vergehen. Die Kirchenstüke sind meistentheils geschmak- und geistlos, die Sänger gellen und plärren ohne Ausdruk und Empfindung etwas daher, die Violinisten schreien, und die Bläser heulen oder laermen die Begleitung dazu. Im Schauspielhause, im Tanz- und Konzertsaale ist der Musik in Ansehung der geschmakvollern Tonstüke meist erträglicher, als in der Kirche. Wie wenig aber die Wirkung eines ausdruksloson Vortrags, wenn gleich das Tonstük an sich selbst keinen Tadel verdient, auf den Zuhörer seyn, und alle Achtung gegen die Musik an den Gemüthern derselben ersiken, oder wenigstens sehr vermindern müsse, kann sich jeder Vernünftige leicht eingestehen. Warum ist aber der Vortrag oft so schlecht? — Die Ursachen hievon dürfen nicht weit gesuchet werden.

Viele, welche die Musik in der Jugend erlernen müssen, um von ihr mit der Zeit einen ökonomischen Vortheil zu geniessen erlangen entweder keinen gründlichen Unterricht hierin, oder glauben genug zu thun, wenn sie nur etwas obenhin verstehen. Manche darunter sind Leute von der ner moralischen Lebensart, beschimpfen daher die Musikkunst, zu welcher sie sich als unwürdige Söhne bekennen, und ziehen ihr bei so Vielen die unverdrechlieste Verachtung zu. Zudem kömmt noch die Rudität nicht weniger, welche sich der Tonkunst ganz allein widmen, indem sie in der irrigen Meinung stehen, ein Musiker dürfe wohl in wissenschaftlichen Dingen unwissend seyn. Ein rechter Tonkünstler (ich verstehe darunter einen, der irgend ein Instrument kunstmäßig behandelt) muß außer dem, was zum ganzen Umfange seiner Kunst gehört, z. B. sich auch in den schönen Wissenschaften umsehen, um dadurch seinen Geschmak und sein Gefühl zu verfeinern und zu erhöhen. Dieses wird unfehlbar auf seinen musikalischen Vortrag selbst einen wohlthätigen Einfluß haben. Von einem Tonsezer kann man noch mehr fodern. Denn er soll Tonwissenschaft mit Sprachenkenntniß verbinden, besonders mit der Dichtkunst, dieser Schwester der Musik vertraut, und mit einem Worte homo literatus seyn. Hätten ausübende Musiker a potiori mehr Gefühl und Geschmak, so würde ein Tonstük, welches sie vortrefflich spielen, natürlicherweise mehr Effekt auf die Zuhörer machen und die Musik bei denselben in mehrere Achtung gesezt werden. Aber so sagen sie (man erlaube mir diese wiewohl unedle Vergleichung) ein Tonstük mit eben dem Mangel der Empfindung und des Ausdruks zusammen, als ein Holzsäger sein Holz, und lassen sich nicht einmal zu rechte weisen. Welcher andern Ursache darf man denn z. B. die Vernachläßigung des Forte und Piano (des Crescendo, Diminuendo und anderer Nuanzen nicht zu gedenken) als vornehmlich dem Abgange des Geschmaks und Gefühls zuschreiben. Wenn gleich die Vorschrift des Forte und Piano auf dem Papier noch so deutlich dastehet, wird sie doch selten oder allen beobachtet. Wie unangenehm ist es nicht, und wie sehr fällt alle Täuschung für die Zuhörer weg, wenn der Anführer dem zur Unzeit laermenden Orchester aus aller Macht St. zuzischen muß! Wie oft verderben nicht einige musikalische Schneemänner mit ihrem Gekenz und Geschmarr den belikatesten und empfindsamsten Vortrag andrer geist- und gefühlvollen Tonkünstler!

Ein bizarres und phantastisches Wesen, das so mancher Komponisten und (sich so nennende) Virtuosen in der Absicht annehmen, um nicht für Menschen von gemeinem Schlage angesehen zu werden, macht oft die Kunst selbst in den Augen nicht weniger, wo nicht allemal verächtlich, doch wenigstens lächerlich. Kann man nicht dennoch ein geschikter, ja ein hochschäzbarer Tonkünstler seyn, ohne die Rolle eines Phantasten eben spielen zu müssen? Den Enthusiasmus, welchen wahre Künstler, von der Schönheit ihrer göttlichen Kunst bezaubert, gerathen, und welcher nicht selten an ihnen sichtbar wird, nehme ich allein davon aus.

Bei allem dem, was ich bisher angeführet habe, berufe ich mich auf die Beobachtung und Erfahrung einsichtsvoller Männer. Nur gebe ich zu, daß die angezeigten Ursachen, welchen ich die

Verachtung der Musik oder Gleichgültigkeit gegen dieselbe bewirke, an dem einen oder andern Orte mehr oder minder bemerkt werden.

II.

Sey aber die Musik an einem Orte im Ganzen noch so vortreflich bestellt, machen die Musiker derselben durch ihre honette Lebensart auch noch so viele Ehre, so wird es ihr doch nicht an Verächtern fehlen. Wir müssen also die vornehmsten Ursachen dieser Verachtung und Gleichgültigkeit auch noch in der besondern Art der Menschen und ihrer verschiedenen Leidenschaften aufsuchen.

Die größte Leidenschaft, welche jezt die Herzen der Vornehmern eben so wie der Geringeren mächtig beherrschet, ist — das Spiel. Diese Leidenschaft erstikt beinahe alles Gefühl für das Geistige und Schöne, folglich auch für die Reize der Tonkunst. Daher kömmt es, daß man dem Spiele das weit feinere Vergnügen, welches die Musik gewähret, aufopfert. Wenn z. B. ein Konzert irgendwo gehalten wird, worin sich ein berühmter Virtuos hören lassen will: so ist gemeiniglich der Musiksaal beinahe leer, oder doch nicht so angefüllt, als er nach Verhältniß des Orts seyn könnte, weil der größte Theil derjenigen, welche sich unter die bessere Klasse der Menschen rechnen, seinen Spielgesellschaften nachgehet. Auch die gewöhnlichen Konzerte könnten an manchen Orten besuchter seyn, als sie es sind, wenn nicht eine größere Anzahl Leute mehr Sinn für das Spiel und andere rohe Lustbarkeiten, als für die Musik hätten. Iselin hält in seiner Geschichte der Menschheit das Spiel für einen Ueberrest barbarischer Zeiten. Der Wilde weiß das Leere seines Kopfes und seiner Zeit mit nichts, als Spiel und berauschenden Getränke auszufüllen. Inzwischen bin ich weit entfernt, ein anständiges, zu rechter Zeit und mit Mäßigung getriebenes Spiel an sich selbst zu verwerfen; sondern nur der übertriebene und zu sehr über Hand genommene Mißbrauch desselben bringt in vieler Rüksicht einen mehrfachen Nachtheil mit sich.

Aus der unwiderstehlichen Neigung zu Klatschereyen, womit so viele Menschen, vorzüglich vom andern Geschlechte, behaftet sind, die nur aus Mode und Eitelkeit, um Musikfreunde scheinen zu wollen, die Konzerte besuchen, und während derselben meistentheils plappern, läßt sich ein sicherer Schluß auf ihre Gleichgültigkeit gegen die Tonkunst machen. Denn hätten solche an der Musik eine innige Freude, so würden sie aufmerken, und durch ihr Geschwäze weder andere Zuhörer und wahre Liebhaber in der Aufmerksamkeit, noch die Musiker selbst im Spiele stören und verdrüßlich machen.

Der starke Hang des grosen Haufens zu allerlei sinnlich, groben Ergözlichkeiten, die rohe Edukation, welche er meist erhalten hat, der schändliche Geiz und Wucher, dem das blanke Geld lieblicher, als die entzükendste Musik, klingt, machen die meisten Gemüther für die geistigen Vergnügungen, welche die Tonkunst verschaffet, unempfänglich, und also unempfindlich gegen dieselbe. Und wenn auch Jonhagel eine gewisse Art von Musik liebt, so ist es gewiß nicht jene ächte, sanfte, erhabene und himmlische, sondern nur ein Bastard von ihr, ich meine, die niedrigkomische, burleske, gassenhauerische und Ohrenbetäubende Musik.

Der Beschluß folgt.

Mayland den 4ten Merz 1792.

Vor wenigen Tagen starb hierselbst der grose und berühmte Virtuose Marchesi; an Geschmak, Ausdruk, Kenntniß der Musik und Harmonie, Wissenschaft und ausserordentlichen Umfang und Gewalt seiner Stimme gewiß einer der ersten Sänger in Europa. Dafür ward er wenigstens in England gehalten, wo er sehr geachtet und allgemein bewundert wurde. Die Vokalmusik verliert an ihm einen grosen Mann.

Musikalien,

welche in der Bosslerschen Musikhandlung in Speier zu haben sind:

D. G. Türk Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, nebst 12 Handstükchen für Anfänger, 57 Bogen stark,
auf Schreibpapier 4 fl. 48 kr.
auf Drukpapier 4 — 30 kr.
— — Kurze Anweisung zum Generalbasspielen 1 fl. 48 kr.

Ein junger, wohlgeübter Orgelspieler wünscht wo als Organist angestellt zu werden, man wendet sich deshalb an die Expedition dieser Blätter in Speier.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 13ten Junn. 1792.

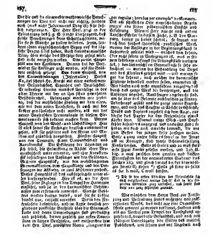
Rezensionen.

Gemeinnüzliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses. Das ist: Wahre Art, die Begleitungskunst in Verbindung mit einer vollkommenen Kenntnis aller Harmonien nach Voglerschen Grundsätzen zu lehren und zu lernen; mit sehr vielen harmonischen Tabellen und praktischen Notenbeispielen begleitet, zum Gebrauche für Lehrer, Anfänger und Geübtere, von Justin Heinrich Knecht. Erste Abtheilung mit 16 Notentafeln. Verkaufspreis 1 fl. 48 kr. rheinisch, oder 1 Reichsthlr. sächsisch. Auf Kosten des Verfassers und bei ihm in Biberach zu haben, wie auch in Kommission der Rath Bosslerischen Musikhandlung zu Speier. Augsburg gedrukt bei Wilhelm Julius Hamm dem Jüng. 1792. 9 Bogen Text und 4 Bogen Noten.

Endlich ist die erste Abtheilung dieses von Vielen mit Sehnsucht erwarteten Elementarwerks der Harmonie und des Generalbasses zur Freude aller Liebhaber an das Licht getreten. Herr Musikdirektor Knecht — dieser innige Vertraute und Liebling der Göttin Harmonie — gleich groß in der Theorie wie in der Praxi, wovon nicht nur seine kleinere Aufsäze über Voglers Tonsystem, und vorzüglich gegenwärtiges theoretisch-praktische Werk, sondern auch die seit zehen Jahren von ihm herausgekommene meisterhafte Kompositionen von allerlei Art die redendsten Beweise sind, verdienet für die Herausgabe dieses in seiner Art einzigen, und dem Bedürfnisse unseres Zeitalters angemessenen Werks sowol von seinen Zeitgenossen, als einst von der Nachwelt gewis den unvergeßlichsten Dank. Hr. Abt Vogler, sein Lehrer, ist zwar unstreitig der gröste und tiefsinnigste Theoretiker neuerer Zeit, aber Hr. Knecht besizt neben der gründlichsten Einsicht zugleich die seltene Gabe des lichtvollsten Vortrags, welche so wenig musikalischen Schriftstellern eigen ist. Das Voglersche neue Tonsystem würde ohne die thätigste Mitwirkung des Hrn. Knechts nicht leicht Eingang bei dem nach Gründlichkeit strebenden Theile des musikalischen Publikums gefunden haben, und noch finden, weil es eigentlich nur ein von Voglern zu seinen ehemaligen Vorlesungen bestimmtes Kompendium vorstellt, scharfe Denker voraussezt, und demnach nicht für Anfänger taugt.

Wir müssen wirklich erstaunen, daß der Hr. Verfasser, wie wir aus seiner Vorrede mit Bedauren erfahren, über Mangel an Zeit, sich genugsam auf die Musik legen zu können, klagt, doch bei allem dem immer so viele und so vortrefliche Werke bisher ausarbeiten konnte. Ein Beweis seiner rastlosen Thätigkeit. Was würde er erst thun, wenn er seine Zeit ganz der Tonkunst weihen könnte!! — Wir wagen daher den Wunsch laut und öffentlich, daß seine Herren und Obere, denen gegenwärtiges Werk von ihm zugeeignet ist, diesen in allerler Rüksicht verdienstvollen Mann, der mit Wieland und der ehemaligen Madame Abbt seiner Vaterstadt wahre Ehre macht (da, ohne dieses berühmte Kleeblatt, Biberach sonst kaum bemerkbar wäre,) zur reellen Erkenntlichkeit mehr Muße vergönnen möchten, wofür sie sich unfehlbar den lautesten Beifall des musikalischen Publikums erwerben würden.

Um nun aber unser unpartheiisches Lob, das Hrn. Knecht und seinem Werke gebühret, zu rechtfertigen, wollen wir auch noch den Inhalt dieser ersten Abtheilung mit kürzlich eingestreuten Bemerkungen anzeigen. Die Einleitung, welche zwar kurz, aber für Anfänger lehrreich abgefaßt ist, handelt vom Generalbasse überhaupt. Das erste Hauptstük von den Tönen. Hier schon finden sowol Anfänger als Geübtere ihre Rechnung.



Die hie und da eingewebte mathematische Berechnungen der Töne sind nicht nur richtig, sondern auch (was nicht Jedermanns Ding ist) sehr faßlich dargelegen. Der Herr Verf. zeigt in der Erläuterung des § 5 S. 9 recht überzeugend, daß solche Berechnungen keine Schulfuchsereien, wofür sie so Manche zu halten belieben, seyen, sondern ihren augenscheinlichen Bezug auf die tägliche Praxis selbst haben. Auch die enharmonische Töne, über welche das Nöthige kurz gesagt wird, sind nicht vergessen worden. Das zweite Hauptstük von den Tonleitern. Darinn hat der Verf. wieder für Anfänger nicht minder, als für Geübtere reichlich gesorgt. Das dritte Hauptst. von den Tonverbindungen (Intervallen). Dieses Kapitel schrieb Hr. Knecht mit einer ausnehmenden Gründlichkeit, Eigenheit und Deutlichkeit. Er widerlegt hierinn manches Unrichtige in der alten Theorie mit der an ihm schon gewohnten Bescheidenheit. Ueberhaupt merken wir hiebei an, daß der musikalische Zögling mit dem alten, wie mit dem neuen Tonsystem, so auch mit der bisher gewöhnlichen nicht minder, als mit der neuen Voglerschen Terminologie in diesem Elementarwerke sich bekannt machen kann. Viertes Hauptst. von den Wohl- und Uebelklängen. Hier ist alles sowol für Anfänger deutlich auseinander gesezt, als für geübtere aus der Natur und Mathematik gründlich dargethan. Fünftes Hauptst. von den Tonarten, deren Verwandschaft und Karakteristik. Die Erklärung der Tonarten an sich selbst, die Entwiklung in Absicht ihrer Verwandschaft unter einander, und ihre Karakteristik befriedigen den Anfänger wie den Geübteren. Sechstes Hauptstük, von den wohlklingenden Stammakkorden, dem Hauptklange und den Versezungen der Akkorde, in zwei Abschnitte getheilt. Dieses Hauptstük ist das ausführlichste unter allen vorhergehenden. Hier ist es, wo der Herr Verf. seine Zöglinge in den Tempel der Harmonie einführt, und sie in den harmonischen Geheimnissen zum erstenmale einweihet. Manche Geübtere werden darinn vieles, was für sie bisher dunkel war, enthüllt antreffen. Die in den Notentafeln befindliche, und im Texte deutlich zergliederte praktische Beyspiele über die Stammakkorde und deren Umwindungen sind zwekmäßig und zahlreich, dienen zugleich zur ersten Anweisung in kurzen Vorspielen, und entsprechen dem vom Hrn. Verf. gewählten Motto „longum iter

„per regulas; brevius per exempla" vollkommen. Die am schiklichen Orte eingeschalteten Regeln zeugen von seiner pädagogischen Einsicht und Erfahrung. Wiewol Herr Knecht auch andere Tonschriftsteller in diesem Fache, z. B. den Marpurg, benuzt zu haben scheint, so kennen wir doch kein solches theoretisch-praktisches Werk, worinn der Anfänger in der Begleitungskunst so stufenweise geleitet wird — welches dem Lehrer, (der nicht selten in Verlegenheit ist, was er seinem Lehrlinge anfangs für Uebungsstüke vorlegen soll,) den Unterricht im Generalbasse so sehr erleichtert — worinn die Behandlung der Orgel und des Klaviers gelehrt wird — und worinn sogar die Lehrart, nach welcher die harmonische Zöglinge behandelt werden sollen, angegeben ist. Wir dürfen auch nicht anzuführen vergessen, daß durch das ganze Werk bei demjenigen, was die Anfänger angeht, Randfragen angebracht sind, um sie über das Gelernte ausforschen zu können. Ueberhaupt gefällt uns die ganze innere Einrichtung, und auch das Aeussere in Absicht des Stichs, Druks und Papiers empfiehlt sich dem Auge, nur dürfte das Papier bei den Notentafeln etwas stärker seyn. Wiewol einige Stich- und Drukfehler besonders angezeigt und verbessert sind; so haben wir doch noch etwelche bemerkt, die wir zum Besten der jungen Leser hersezen wollen. Seite 4 ganz unten sollte es sowol in der Frage als im Kontexte, statt vierte Achtenabtheilung Fünfte heissen. Seite 26 Linie 8 und 10 muß statt erste Figur Zweite gelesen werden, und Tab. II. Fig. a muß zwischen dem zweiten und dritten Notensystem bei der verminderten Siebente das Zeichen kk), und gleich darauf bei der übermäßigen Zweite ll) stehen *) Seite 36 Linie 10 sollte es für E moll, C moll heissen.

*) Die in den ersten Abdrüken der Notentafeln sich noch vorgefundenen wenige Fehler sind in den folgenden Abdrüken ganz verbessert, und sowit sind diese nun ganz fehlerfrei gemacht.

Wir wünschen dem Herrn Verf. zur Fortsezung und Vollendung seines wichtigen und interessanten Werks, das nicht nur eine Organistenschule genannt zu werden verdienet, sondern auch als ein Vorhof zum Tempel der Tonsezkunst anzusehen ist, dauerhafte Gesundheit, und noch werthätigere Unterstüzung von Seiten des musikal. Publikums, und sehnen uns mit Ungeduld nach

der zweiten und den übrigen Abtheilungen, die ohne Zweifel immer tiefer in das Heiligthum der göttlichen Harmonie eindringen werden.

* *

XII Variazioni del Duetto Bei Männern welche Liebe fühlen, nell' Opera die Zauberflöte, per Clavicembalo o Forte-Piano variato dal Sig. Antonio Eberl. Wien S. 15. in qu. Fol. (Pr. 1 fl.)

Hr. Eberl ist schon längst als Theaterkompositeur bekannt. Ob aber schon von der Arbeit dieses Meisters etwas im Druk bekannt wurde, getraute sich Rez. nicht zu entscheiden. Wenigstens sind diese Veränderungen das erste, was uns von ihm zu Gesicht kam, und wir müssen gestehen, daß uns dieselbe beim Durchspielen viel Vergnügen gemacht haben. Das, was wir besonders an ihrer Ausfertigung rühmen müssen, ist dies, daß Hr. E. selten sein Thema ganz aus den Augen setzt, sondern dasselbe in der dritten allein ausgenommen, durch sehr geschikte Inversionen immer fühlbar zu machen weiß, und daher eine Verbindung der Einheit mit Mannigfaltigkeit bewirkt, die man sonst in solchen Werken nur selten antrifft, wobei aber dem Spieler und Zuhörer herzlich wohl zu Muth ist. Uebrigens erfordern sie eine sehr geübte Hand und einen an den feineren Vortrag gewöhnten Geschmak, um Schatten und Licht richtig zu vertheilen, weil Hr. E. dies ganz vernachläßiget, und nicht den geringsten Fingerzeig gegeben hat, wo er etwa ein Forte oder Piano haben möchte. Wir gaben das Thema dieser Variationen in unsern Notenbl. S. 90 f. f. und rüken zugleich die erste, sechste, neunte und eilfte hier denselben ein. Jeder unserer Leser wird sich daraus überzeugen können, daß Hr. E. ein Mann von nicht geringen Talenten ist, und daß man sich von seinem fortdauernden Fleiß noch manche schöne Kompositionen versprechen darf.

Die Fürstengruft aus den Gedichten des Hrn. Ch. Dan. Fr. Schubart zum Singen beim Klavier durchaus in Musik gesezt von Johann Brandl Musikdirektor. Leipzig S. 24 in qu. Fol. (Pr. 48 kr.)

Herr Brandl hat die seltene Gabe, seinen Dichter nicht nur ganz zu verstehen; sondern er hat auch die Leidenschaftliche Sprache der Musik so ganz in seiner Gewalt, daß er ihm in seine feinste Nuanzen folgen, und sie mit Kraft und Leben darzustellen vermag. Die Komposition des angezeigten Gedichts, wovon auch eine einstimmige, zugleich aber höchst mittelmäßige Komposition des verewigten Dichters selbst bekannt ist, hat durchgehends so entschiedenen Vorzug, daß sich gewiß Schubarts Geist im Elysium darüber freuen würde, wenn er es wüßte, daß er noch einen so männlichen musikalischen Interpreten unter seinen lieben Deutschen gefunden hätte.

Die herrschende Tonart ist Es Dur. Ohne Ritornel fängt Hr. Br. mit einem sehr feierlichen Adagio an, und führt es bis zum Schluß der neunten Strophe fort. Ein erhabener Schwung der Schreibart, der sich immer gleich bleibt, kühne Modulationen, wodurch Hr. Br. weit mehr auszudrüken weiß, als manche andere durch studierte malerische Phrasen, und die genaueste Kenntnis mit der musikalischen Rhetorik karakterisiren diesen ersten Saz auf eine solche Art, daß man sagen kann, es seye keine Note darinn, die nicht ihre besondere Bedeutung und den zwekmäßigsten Ausdruk habe. Nur die einige Stelle S. 4. bei den Worten: O Mensch! wie klein bist du, hat durch die steigende Noten und durch das Fortissimo eine ganz falsche Deklamation erhalten. Wir würden lieber so gesezt haben, wie S. 96 unserer Notenbl. und sind überzeugt, daß fallende Noten und das allmähliche Erlöschen der Stimme der Wahrheit der herrschenden Empfindung weit angemessener sind, als das Gegentheil. Die 10 und 11te Strophe ist rezitativisch behandelt. In der zwölften wiederholt er wieder die erste Bewegung, die drei folgende Stanzen aber sind wieder in Rezitativ eingekleidet, und so wird mit diesem und mit dem ersten Vortrag bis zu den vier lezten Strophen abgewechselt, und die ganze Ode mit einem poco Adagio im 3/4 Takt beschlossen, daß, ohne daß man Spuren eines mühsam oder ängstlich gesuchten Ausdrukes wahrnehmen könnte, mit nicht geringerem Fleiß ausgearbeitet ist, und wir zweifeln nicht, daß dieses Tonstük jedem Freund und Kenner der Harmonie ein angenehmes Geschenk seyn werde.

XII Variazioni per il Violino solo sopra la Canzonetta Ich bin liederlich, du bist liederlich composte dal Sgr. A. Wranizky. Speier S. 5 in Fol. (Pr. 16 kr.)

Diese Variationen werden manchem Violinspieler

zu seiner Privatübung sehr willkommen seyn. Weiter geht ihr Zwek nicht, und es ist wirklich Schade, daß ihr geschikter Hr. Verf. sie nicht mit einem begleitenden Basse versehen hat. Indessen dürfte es manchen nur geringe Mühe machen, diesen Mangel zu ergänzen, und ihnen also für die öffentliche Exekutirung die erforderliche Eigenschaft zu geben. Die siebente und achte Veränderung haben viel vorzügliches.

Freimüthige Untersuchung der vornehmsten Ursachen, warum die Musik in den Augen so vieler wenig oder gar nicht geachtet ist.

Beschluß.

In die Liste der vornehmsten Ursachen, warum die Musik in den Augen so vieler wenig oder gar nicht geachtet ist, gehört wohl auch das ungegründete Vorurtheil, welches viele Menschen gegen alles, was blos zum Vergnügen und nicht zum Nutzen zu dienen scheint, hegen. Darunter rechnen nicht Wenige auch die Musik. Ein zu nützlichen Geschäften untauglicher Mensch und ein Musikus sind nach ihrer Meinung beinahe gleichbedeutende Wörter. Es ist zwar leider wahr, daß manche sogenannte Tonsezer und Tonkünstler oft nicht einmal ihre Wissenschaft und Kunst gründlich verstehen, geschweige zu andern Geschäften brauchbar sind; allein, wer weis nicht, daß der Schluß vom Einzelnen auf das Ganze unrichtig ist? Dieses lehrt die Erfahrung. Denn wie viele geschikte Tonsezer und Tonkünstler sind bei verschiedenen Aemtern angestellt, und leisten dem Staate durch ihre mannigfaltige Talente die nützlichsten Dienste. Daher zeigt sich auch jener oft vom Pöbel gemachte Schluß, nach welchem ein geschikter Musiker nicht zugleich ein brauchbarer Pädagog, Sekretär und dergl. seyn könne, in seiner ganzen Falschheit. Wenn man dieser Sache recht genau auf den Grund gehen will, so findet sichs, daß bei den meisten ihre vorzügliche Auszeichnung in der Tonkunst nur einem glüklichen Zufalle zuzuschreiben ist, weil ihnen die Natur neben andern Fähigkeiten auch besondere musikal. Talente schenkte, welche sie ohne Vernachlässigung ihres Hauptstudiums in Erholungsstunden ausgebildet, und sich oft in die Sphäre der vornehmsten Tonsezer oder Tonkünstler geschwungen haben.

Wie manche Staatsbeamte hingegen zählt man nicht, die, ohne auch nur das geringste von der Musik zu verstehen, doch zu rechter Verrichtung ihres Amtes wenig Tüchtigkeit besitzen, woran wohl die Musik nicht Schuld seyn kann?

Aus eben angeführtem und kürzlich widerlegtem Vorurtheile scheinet auch eine der Mitursachen herzufliessen, warum auf die Kirchenmusik von Seiten derjenigen, welchen die Sorge für die Aufrechterhaltung derselben aufgetragen ist, (man darf wohl sagen) in den meisten Orten so wenig Kosten verwendet werden. Kein Wunder also, wenn die geistliche Musik, welche doch von jeher ein Theil des öffentlichen Gottesdienstes gewesen ist, immer mehr in Verfall geräth, und dennoch ihr wichtiger Endzwek, die Herzen der Christen zur Andacht zu entflammen u. s. w. ganz verfehlet wird. Unstreitig hat die Singmusik vor allem den Vorzug, und der größte Theil der Menschen hört sie auch am liebsten an, wenn sie gut bestellt ist; daher sollte man sie billig mehr kultiviren. Allein zur Bildung trefflicher Sänger und Sängerinnen wird sehr viel erfodert. Denn 1) werden Singmeister vorausgesezt, welche die wahre Art, Sänger zu bilden, verstehen, sodann 2) müssen die Subjekte, welche die Singkunst gründlich und meisterhaft erlernen wollen, nicht nur eine schöne, biegsame Stimme, ein sehr gutes Gehör, und ein empfindsames Herz haben, sondern auch einen unverdrossenen und anhaltenden Fleiß anwenden, um den möglichsten Grad der Vollkommenheit in dieser Kunst zu erreichen, und endlich 3) gehört obrigkeitliche Aufmunterung, Unterstüzung und Belohnung dazu. Ohne diese Mittel läßt sich freilich nichts zu Stande bringen. Aber wie wenig steht in Rüksicht dessen zu erwarten!

Endlich kann man übrigens die Unwissenheit in der Musik, worin so viele Menschen stehen, als eine der vornehmsten Ursachen der Geringschäzung der Tonkunst nach dem Ars non habet osorem, nisi ignorantem ansehen. Klar, der nur wenig Kenntniß von der Musik hat, kann die Schönheit derselben schon nicht, als ein Kunstkenner, empfinden und beurtheilen. Um deswillen sollten Kinder in der Jugend etwas von der Musik lernen.

Wenn nun die Musiker die im ersten Theile der gegenwärtigen Abhandlung angezeigten Ursachen zu heben sich angelegen seyn lassen, und die Zuhörer dasjenige, was im zweiten Theile derselben gesagt worden ist, wohl beherzigen, so wird die Musik gewiß allgemeiner geschäzt und geliebt, und jener bekannte, bedeutsame Ausspruch:

„Quem non pia Musica mulcet,
„Est adamas, saxum, bestia, nullus homo."

Auf deutsch:

„Wen die Musik nicht rührt, der muß je wohl ein Stein,
„Ein Diamant, ein Vieh und gar kein Mensch nicht seyn."

nur auf sehr wenige in Zukunft angewandt werden können.

Rezensionen.

Three Sonatas for the Piano-Forte or Harpsichord with Accompaniments for Violin & Violoncello by Muzio Clementi. Op. XXVIII. S. 40 in Fol. (ohne die begleitende Stimmen. Pr. 3 fl 30 kr.)

Dieses Sonatenwerk ist auf dem Titel Miß Blake zugeeignet, und verdient in Absicht seines innern Gehalts den bisherigen Werken dieses gründlichen und feinen Tonsezers an die Seite gesezt zu werden. Auch nicht eine matte Stelle wird man darinn antreffen, nicht einen Gedanken, den man nicht gerne zehnmal hören möchte. Ueberall herrscht immer einer und ebenderselbe epische Schwung, und immer gleiche Wahrheit im Karakter, eine gewisse Delikatesse in der Anordnung und Ausführung der Gedanken, eine rhytmische Präzision, und eine gewisse Leichtigkeit in der Anwendung kontrapunktischer Regeln, die die dauerhafteste Eindrüke in der Seele zurüklassen, und Empfindungen erweken, die von der höchsten ästhetischen Kraft der Tonkunst zeugen, wovon aber vielleicht unter hunderten aus unserer heutigen Skriblerzunft nur wenige einen solchen Gebrauch zu machen wissen, als Clementi, und man sieht es jedem Gedanken an, daß Kopf und Herz an diesen Meisterwerken gleichen Antheil haben.

Zudem gehören die angezeigte Sonaten nicht zu denen, die durch allzuschwere Stellen abschrekend sind, dergleichen man schon mehrere von diesem Tonsezer hat, auch die begleitende Instrumenten sind für mittelmäßige Spieler leicht ausführbar. Die erste Sonate fängt mit einem Adagio an, an welches sich ein brillantes Allegro anschließt; diesem folgt noch ein Siciliano von einem schmelzend sanftem Karakter, und ein Vivace assai. Die zweite Sonate fängt mit einem Allegro an, hat zum mittleren Saz eine Polonoise in etwas langsamer Bewegung, und zum Final ein munteres Rondo, worinn insonderheit der Saz in der weichen Tonart vorzügliche Schönheiten enthält. Die lezte Sonate besteht aus einem Presto, dessen zweiter Theil wegen der schönen Inversion im Anfang desselben, und durch seine überraschende Modulationen sehr schäzbar ist: ferner aus einer Romanze in C dur, und einem Allegro. Zugleich verdienen die Hrn. Verleger Longmann und Broderip den besten Dank des Publikums, daß sie dieses Werk mit so vieler typographischen Eleganz und mit so vieler Korrektheit demselben mitgetheilt haben.

A B C pour le Clavecin ou Forte-Piano composé par J. G. Nicolai, Organiste de l'Eglise Cathedrale à Zwoll. S. 90. in klein qu. Fol.

XXIV Sonates pour le Clavecin sur les 24 Tons de la Musique par lui même seconde Partie. Ebend. S. 76.

Dieser elementarische Unterricht ist mehr praktisch als theoretisch, und im Ganzen so beschaffen, daß Rez. nicht einsieht, wie Hr. Nicolai in seiner Vorrede sagen konnte: je pourrois pour ainsi dire regarder cet ouvrage comme unique dans son genre. Das einzige, was ihn veranlaßen konnte, ein solches Urtheil, das freilich in dem Munde des Herrn Autors ein bischen partheiisch scheint, über seine eigene Arbeit zu fällen, müßte nur die Menge von Uebungsstüken seyn, die man freilich in keinem andern Lehrbuch in so großer Anzahl antrift, und womit man einen Lehrling von mittelmäßigen Talenten viele Jahre hinhalten kann. Man könnte es beinahe dem Hrn. Verf. zu einem Vorwurf machen, daß er hier in excessu, und in Absicht der belehrenden Unterweisung in defectu gefehlt hat: denn nicht einmal die Applikatur ist

vollständig, und alle jene Fälle, wo die Regeln derselben einige Ausnahmen leiden, und die man bei Bach u. a. angeführt und praktisch angewendet findet, sind mit Stillschweigen übergangen worden. Ausserdem aber zeigte sich Hr. Nikolai in der Auswahl und Anordnung seiner Handstükke, die zwar nicht durchgehends von gleicher Güte sind, als einen Mann, der sich zu den Fähigkeiten kleiner Schüler vollkommen herabzulassen weiß. Die praktische Beyspiele sind äusserst leicht, und manche darunter bei aller ihrer Kürze sehr artig. Die 24 Sonaten bestehen theils aus zween, theils aus drei Säzen, und sind ebenfalls nur Sonaten en miniature. Vielleicht wäre es besser gewesen, wenn einige derselben mit einer Violinbegleitung wären versehen worden. Indessen kann dieses Methodenbuch für die Gegend des Hrn. Verf. von grösserer Brauchbarkeit seyn, als für Deutschland, das mehrere bekannte vorzügliche Schriften in diesem Fache aufzuweisen hat.

Sonate pour le Clavecin ou Piano-Forte composée par I. Haydn. Oeuvre 66. Wien. S. 15. in gr. 4.

So lange Haydn fortfährt, mit dem Feuer der Einbildungskraft und mit dem Genius der Originalität zu arbeiten, der in seinen bisherigen Tonstüken herrscht; so lange wird man auch jedes Produkt seiner Muse mit Beifall im Publikum aufnehmen, und es ist nicht zu zweifeln, daß auch dieser einzelnen Sonate ein gleiches Glük zu theil werde, da sie in seiner bekannten schönen Schreibart verfasset ist. Das Adagio cantabile ist ein Muster eines schönen Gesanges.

VI Variazioni dell'Aria „der Vogelfänger bin ich ja, nell Opera die Zauberflöte, del Sigr. Mozart per Clavicembalo o Piano Forte composta dalla Sigra Giuseppa Aurnhammer.

Die Verfasserin ist schon durch ähnliche Klavierkompositionen bekannt, und tritt nun wieder mit einem neuen Produkt unter uns auf, das manchem männlichen Werke von dieser Art an die Seite gestellt zu werden verdienet, und sowohl ihren Einsichten, als ihrem Geschmak Ehre macht. Tiefgedachte harmonische Verwiklungen, oder Säze, die sich auf das Studium des Kontrapunktis gründen, wie wir solche in den Werken eines Mozarts, Clementi und Voglers antreffen, finden sich hier zwar nicht; doch trifft man hin und wieder Stellen an, die etwas mehr, als eine blasse Empyrie verrathen, und eine Eleganz im Stil, die selbst durch Klavierkompositionen anderer berühmter Meister schwerlich verdunkelt werden dürfte. Unter diesen Veränderungen zeichnen sich vorzüglich die vierte und fünfte aus. Leztere insonderheit durch die gute Behandlung des Basses, und die artige Ausführung des Thema's in der Molltonart. Wir wünschen, daß der ungeheuchelte Beifall des Publikums die Frau Verfasserin bald zu mehreren Versuchen in der musikalischen Komposition ermuntern möge, aber auch, daß sie ihre geschmakvolle Werke künftig unter einem geschmakvolleren Titel ins Publikum schiken möge.

Magdeburg den 29 May 1792.

Endlich kam auch hier die schon längst entgegen gehoffte Demoiselle Kirchgeßner aus Bruchsal mit ihrem Führer den Hrn. Rath Bossler aus Speier den 13ten May an.

Den 17ten ließ sie sich auf der Harmonika, dem edelsten aller Instrumente, vor einem äusserst zahlreichen Auditorio mit dem größesten Beifall hören.

Von ihrer ausserordentlichen Geschiklichkeit auf diesem Instrumente werde nichts erwehnen, indeme solche hinlänglich bekannt, und in mehreren Blättern bereits angepriesen worden. Ihr Vortrag riß die Herzen so hin, daß man glaubte, in höheren Sphaeren versezt zu seyn. Auf aller Bitten entschloß sie sich den 20ten May noch ein Konzert zu geben, und machte dabei ihrem vortreflichen Herzen das Fest, den ganzen ansehnlichen Ertrag dieses Konzerts denen ärmsten Unglüklichen eines vor kurzem in hiesiger Gegend fast gänzlich abgebrandten Dorfes zuzusenden.

Begleitet von denen Segenswünschen dieser erquikten Unglüklichen, reisete sie mit dem so süßen Bewußtsein, auch hier einige spizige Steine, so die Füße der Wanderer verwundeten, aus dem Wege geraumet zu haben, den 22 May von hier ab.

Ihr Andenken wird ihren Freunden hieselbst beständig in Segen, und innere Ruhe der Seelen ihr immerwährendes beschiedenes Theil seyn.

Ueber die Natur der italiänischen komischen Oper, und über die Vereinigung des Lustspiels und der Musik in dieser Gattung von Theaterstüken.

Fortsezung.

Die Musik ist eine blos idealische Kunst, deren Model auf Einbildung beruht, und welche nur auf eine intellektuelle Weise nachahmet; sowohl wenn sie durch die in der nachahmenden Harmonie und Verbindung der Töne liegenden Kunstmittel rauschende Naturauftritte, wie Stürme, Winde, Geräusch der Wellen, Erdbeben u. s. w. vorstellt; als auch, wenn sie vermöge einer noch viel scharfsinnigern Uebertragung und Akkommodation, durch den Schall der Singstimmen und klingenden Körper, Leidenschaften und Gemüthsbewegungen ausdrükt, wenn sie, so zu reden, dem Schmerz oder der Freude einige Accente abstiehlt, das Stillschweigen selbst beredt zu machen weis, und die feinsten Ausdrüke der Seele in Klänge verwandelt. Man darf also sagen, das Kunstwesen der Musik sey ein Blendwerk, ihr Model ein Fantom, und die Art, wie sie nachahmt, eine Zauberei. Bilder muß sie zu malen, und Leidenschaften auszudrüken haben. Wird sie mit dem Lustspiele verbunden, so wird sie alle jene leichte Uebergänge verwerfen, wodurch die Rollen des Schauspiels angelegt werden, nicht minder alle die Schiklichkeiten, auf welchen die theatralische Wahrscheinlichkeit beruht, alles feine Räsonnement, und alles auf Wiz und Sentiment Bezug habende Detail, alle Verbindungen von abgeändertem Interesse, mit einem Worte, alle Kunstmittel der Vernunft, wodurch dramatische Wahrscheinlichkeit bewirkt werden muß. Die Saiten, welche die Musik ausdrüken soll, müssen stark gezeichnet, die Karaktere Karikaturen, die Uebergänge schnell, die Kontraste heftig seyn; Gemüthsbewegungen werden an Stärke den Leidenschaften, Leidenschaften der Raserei zu vergleichen seyn müssen. Statt Freude muß Thorheit, statt Schmerzen Verzweiflung, statt Erstaunen Erstarren, statt Zorns Wuth, statt Heldenmuths Großsprecherei, statt Naivetät Schöpsenhaftigkeit, statt Liebe Liebeskrankheit, statt Eifersucht Tobsucht u. s. w. darzustellen seyn *). Die

*) In Beziehung auf die Theatermusik ist dieser Gedanke ganz richtig, aber auf Kammermusik und geistliche nicht anzuwenden. Die beiden lezten Arten gehen sich, und wie man weis, nicht ohne guten Erfolg, Mühe, auch Karaktere und Sitten auszudrüken, die minder stark vom Dichter gezeichnet sind. Anm. d. Uebers.

Lyra ist zu hoch gestimmt, um mit einem andern Instrumente im Einklange zu seyn; die Musik (der lyrischen Bühne) taucht ihren Pinsel in allzustarke Farben, um ihre Gemälde mit den leichten Schilderungen der Komödie verbinden zu können. Leztere schildert uns die Menschen, wie sie sind; erstere, wie sie seyn können. Die Gränze von lezter heißt Unwahrscheinlichkeit, von erster Unmöglichkeit.

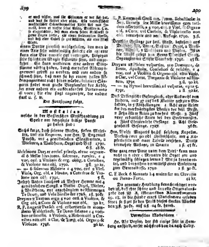
Wie sollen also beide Künste parallel mit einander laufen können?

Ehe man versuchte, Musik mit Lustspiel in Verbindung zu bringen, war, wie schon erwähnt, etwas mehr Einigkeit zwischen Dichtkunst und Musik vorhanden. Simple Intriken, wenig handelnde Personen, machten nur wenig musikalischen Effekt nöthig, und der Dichter war dadurch vor den Ausschweifungen ins Unschikliche verwahrt. Die sogenannten Intermezzi der Italiäner wurden lange Zeit nur mit zwei Singstimmen aufgeführt. Die bekannte Serva Padrona ist von Stüken dieser Art das beste. Nach und nach vermehrte sich die Zahl der Singstimmen auf fünf, hernach auf sieben, und wohl noch auf mehrere. Konnte Drama und Musik in gleichem Verhältnisse durch diese Vermehrung der handelnden Personen gewinnen? Ich lasse dies unentschieden, gewis aber ist, daß ohne alles Verhältnis die Schwierigkeit, Musik und Drama zu vereinigen, durch diese Vermehrung vergrößert wurde. Blos das Interesse der Musik hatte diese Vermehrung erzwungen, und der Dichter mußte dadurch dem Tonkünstler unterthänig werden.

Wie betrachtet aber dieser die Personen, wodurch seine Musik in Handlung gesezt wird? Er betrachtet sie als die Prinzipalstimmen der Musik, durch welche er auf uns zu wirken gesonnen ist.

Bei dieser Hypothese muß er die individuellen Kunstmittel, die Natur der Stimmen, das Talent und den Kreis von Fähigkeit, die zum Berühren taugliche Qualität, die Fehler die man maskiren muß, oder zuweilen gar benuzen, an denjenigen genau ausforschen, die seine Komposition zu singen bestimmt sind *). Es kann ein Sänger in

*) So weitläufig drükt sich ein Franzose über das Haupterfoderniß eines Singkomponisten aus. Der Italiäner und Deutsche würde nur gesagt haben.



er muß wissen, was für Stimmen er vor sich hat, und was sie kleidet oder nicht. Ein vortreflicher musikalischer Schneidermeister dieser Art war Jomelli, denn er wußte seine Arien, Duetten u. s. w. so einzurichten, daß man einen schlechten Kastraten so gerne singen hörte, als einen seelenvollen Aprile, und daß eine Cajarl so gut brillirte, als eine Mara.

einem Duette ziemlich wohlgefallen, den man in einer Arie sehr mittelmäßig findet; ein anderer kann eine Bravourarie gut vortragen, hingegen sehr schlecht im Adagio sostenuto seyn, und umgekehrt. So kann wiederum eine andere Singstimme nöthig haben, durch ein volles Akkompagnement gedekt zu werden, und eine andere so schwach seyn, daß man sie bei einem vollen Akkompagnement nicht hören würde. Bei einer Sängerin findet man grosse Biegsamkeit der Kehle, bei einer andern ein ausdrukvolles Portamento di voce; die eine singt angenehm, die andere stark u. s. w.

Die Fortsezung folgt.

Musikalien,

welche in der Bosslerischen Musikhandlung zu Speier um beigesezte billige Preise zu haben sind:

Sechs kurze, doch solenne Messen, sieben Motetten, und ein Requiem, vom Hrn. P. Engenius Pausch, mit 4 gewöhnlichen Singstimmen, 2 Violinen, 2 Waldhorn, Orgel und Baß 1790. 6 fl. 48 kr.

Melchoris Dreyer eccles. princip. elvac organædi 6 Missæ breviores, solennes, rurales, a 4 voc. ord. 2 Violinis & org. oblig. 2 Cornibus, & Violone non obl. 1790. 3 fl. 30 kr.

— — 6 solennes Miserere a 4 voc. ord. 2 Viol. Viola, Org. obl. a Hautis, 2 Cornibus & Violone non obl. 1791. 5 fl.

Joseph Anton Lauchers 28 Vesper Hymne mit 4 gewöhnlichen Singst. 2 Violin Orgel, Violon, 2 Waldhorn, mit angehängtem vollstimmigen Te Deum, und Veni Sancte &c 1786. 2 fl. 30 kr.

Dreyers Te Deum ergo 4 voc. ord. 2 Violinis, & Org. obl. 2 Corn. & Violone non obl. 30 kr.

R. P. Eugenii Pausch ord. cisterciensis in monasterio Walderbach. Te Deum solenne a 4 vocibus ordinariis, 2 Violinis, 2 Hobois obl. 2 Cornibus non obl. 2 Clar. & Timp. obl. Organo & Violone. 1791. 36 kr.

R. P. Eventmodi Groll can. Præm. Schaftlariæ in Sup. Bavaria sex Missæ brevissimæ cum totidem offertoriis, a 4 voc. ord. 2 Viol. & Organo obl. 2 Corn. vel Clarinis, & Violoncello non obl. vermehrte und verb. Auflage. 1790. 3 fl.

Deutsche Gesänge zur heil. Messe, bestehend aus Diskant, Alt, Tenor, Baß und Orgel, 2 Violinen, Altviol, 2 Waldhorn und Violon. Ist in die Musik gesezt von Herrn Dionisius Groll, Organisten im Stifte Bambach 1791. 45 kr.

Dreyers 28 Psalmi vespertini, pro Dominicis, de Beata, Apostolis, Confessori & residuis, a 4 voc. ord. 2 Violinis & Organo obl. alto-Viola, 2 Clar. vel Cornu, Timpanis & Violone ad libitum, 1791. 3 fl. 30 kr.

— — 24 Hymni brevissimi ad vesperas, opus 5. 1791. 2 fl. 30 kr.

Das Dillingische Gesangbuch, oder Auswahl von Liedern, und 37 auf das Klavier gesezten Melodien, in 5 Abtheilungen. 1. Acht neue Arien bei den merkwürdigsten Theilen der heil. Messe. 2. Zehn ältere Arien zu der heil. Messe. 3. Fünf neue erbauliche Arien bei den Seelenmessen. 4. Fünf Christenlehr Gesänge. 5. Acht Gelegenheits Gesänge. 1787. 36 kr.

Hrn. Wolfg. Mozarts hochf. salzburg. Kapellm. Versuch einer gründl. Violinschule, mit 4 Kupfertafeln und einer Tabelle versehen. Dritte vermehrte Auflage, in Quarto. 2 fl. 45 kr.

Eine ganz neue Piece unter dem Titel: kann man nicht in 2 oder 3 Monaten die Orgel gut und regelmäßig schlagen lernen? Mit ja beantwortet, und dargethan vermittelst einer Einleitung zum Generalbaße, 1790. 1 fl. 30 kr.

C. F. Beck 6 Menuets à 4 mains sur un Clavecin ou Piano-Forte. 48 kr.

Die genannte Handlung benachrichtiget worden ist, daß ihre schöne und korrekte Originalausgabe des W. A. Mozartischen Klavierkonzertes op. 18. in die Hände eines Nachstechers gefallen seye; so sezet sie den Preis dieses starken Werkes von 3 fl. 30 kr. auf 2 fl. 24 kr. herab.

Vermischte Nachrichten.

Hr. Abt Vogler, der sich einige Zeit in Hamburg aufhielt, reiset nächstens von da nach Cadix.

Musikalische Korrespondenz

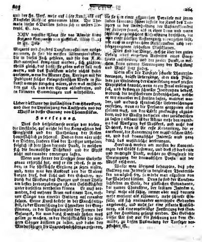
der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 27ten Junius 1792.

Rezensionen.

Six Duos concertants pour le Fortepiano & Violon, composés par F. A Hoffmeister. Wien in eigenem Verlag. (Pr. 5 fl.)

Wenn gleich die Kompositionen des Herrn H. nicht unter die Originalwerke unserer Zeit gehören und manche unter denselben — wahrscheinlich weil der Hr. Verf. nach der Ehre geizet, ein Polygraph zu seyn — das sichtbare Gepräge der Eilfertigkeit und Nachlässigkeit an sich tragen: so verdienen doch mehrere unter denselben eine billige Aufnahme bei dem musikliebenden Publikum, weil sie auf der andern Seite hinwiederum gewisse unverkennbare gute Eigenschaften haben, wovon Rezens. insonderheit in dieser Duettensammlung mehrere derselben mit Vergnügen bemerkt hat. Wir rechnen zu denselben vorzüglich den leichten fliessenden Gang der Melodie, Einheit des Karakters mit Ausnahme einiger weniger Säze und die weise Mittelstrasse, die Hr. H. zwischen dem Leichten und Schweren in der Exekution durchgehends beobachtet. Auch die konzertirende Violinstimme ist von solcher Beschaffenheit, daß man wenig Schwierigkeit bei ihrer Ausübung antreffen wird, mithin diese Duetten für einen kleinen musikalischen Zirkel ein angenehmes und unterhaltendes Vergnügen gewähren. Das erste unter denselben ist in der Tonart D dur, und es ist nur Schade, daß das sonst so brillante erste Allegro durch die dreifache Rosalie, womit sein zweiter Theil anfängt, einen widrigen Flecken erhalten hat. Wir sahen dieselbe um so ungerner, weil es Hrn. H. wie wir glauben, ein leichtes gewesen wäre, auch ein solches abgedroschnes Vehikel durch eine andere Folge von Harmonien in die dort befindliche entferntere Tonart, die an sich auch gegen Tonseinheit streitet, auszuweichen. Ueberhaupt ist es ein grosser Fehler an manchen modernen Tonsezern, daß sie in ihren Ausweichungen in fremde Tonarten die gehörige Grenzen überschreiten, und solche mit einander kombiniren, die entweder gar keine, oder doch eine sehr entfernte Verwandschaft mit einander haben, und meinen, daß das Ueberraschende in der Musik blos in solchen wunderlichen Kombinazionen bestehe. Es ist zwar nicht zu läugnen, daß sie den Zuhörer ein wenig überraschen. Aber eine solche Ueberraschung ist nicht von der angenehmen Art, weil dadurch das Gefühl der herrschenden Tonart auf einige Zeit gänzlich erstikt, und der Faden angenehmerer Empfindungen, die der Tonsezer in uns erwekt hat, wieder zerrissen wird. Der Zuhörer sollte unsers Bedünkens nie so ins Dunkle geführet werden, daß er gar nicht mehr weiß, wo er ist. Wenn auch der Tonsezer sich kleine Abwege erlaubt: so muß es auf eine Art geschehen, daß derjenige, der ihm folgen soll, den Hauptweg nie ganz aus den Augen verliert, sondern denselben immer auf dem Nebenwege erblicken, und im voraus schon wahrnehmen könne, wo diese mit jenem wieder zusammenkommen werden. Das nachfolgende Adagio in D moll hat einen sanften klagenden Karakter und ist vielleicht das schönste in dieser Sammlung. Den Beschluß macht ein Allegro assai. Das zweite Duett ist in der Tonart F dur; das dritte in C dur; das vierte in Es dur, das fünfte in A dur, und das lezte hat im ersten Allegro G minor bis zu dem G. G dur zur herrschenden Tonart, und die meisten dieser Duetten haben drei Säze. Am wenigsten gefiel uns das lezte Duo, das noch überdies weniger Reiz an Neuheit und weniger ästhetische Kraft als die vorhergehenden hat. Nro. 4 würde unstreitig das vorzüglichste darunter, wenn das lezte muntere Rondo in seinen Refrains besser und regelmäßiger bearbeitet,



und der Hr. Verf. mehr auf ächte Kunst, als auf Künstelei Rüksicht genommen hätte. Die Themata dieser 6 Duetten finden sich in unsern Notenbl. S. 101.

XXIV deutsche Tänze für das Klavier übersezt und komponirt von Hasselbek. Wien S. 18 in qu. Fol.

Mozarts und Haydns Tanzkompositionen ausgenommen, so sind die meisten Wienerprodukten, die in dieses Fach gehören, und für den K. K. Redoutensaal komponirt werden, sich größtentheils gleich, das heißt, sie geben weder kalt noch warm, und das Publikum würde nichts dabei verlieren, wenn die Wiener Hrn. Verleger mit der Publizirung solcher kleingeisterischen Werke in Zukunft weniger freigebig wären, aber was entschieden gut ist, von dem Spreu absonderten, und in kleineren Sammlungen uns mittheilten.

Ueber die Natur der italiänischen komischen Oper, und über die Vereinigung des Lustspiels und der Musik in dieser Gattung von Theaterstüken.

Fortsezung.

Dies sind beispielsweise wenige von vielen, die Umstände, auf welche bei der Komposition des Singspiels und der Vertheilung der Rollen hauptsächlich zu sehen ist. Davon kann aber nicht der Dichter, sondern blos der Tonsezer urtheilen; folglich ist hier schon der erste Punkt, in welchem sich die dramatische Dichtkunst und die Musik nicht mit einander vereinigen lassen.

Wenn nun ferner der Tonsezer seine Subjekte genau erforscht hat, muß er ein jedes, so zu reden, in die schiklichste Stellung zu sezen wissen, und, wenn man den Ausdruk von der Malerei borgen darf, das Licht und den Schatten, wodurch die Wirkung des Ganzen und seiner Theile am besten hervorzubringen ist, mit Geschiklichkeit unter dieselben vertheilen können. Er muß vermeiden, daß mehrere Arien aus einem Ton, mehrere Sänger von einerlei Gattung auf einander folgen. Seine Kunst besteht in der Manchfaltigkeit, in der Vermischung der Charaktere der Singstimmen, in der Verschiedenheit der Formen des Gesanges, die man durch Kontraste suchen muß geltend zu machen, in der Geschiklichkeit die fähigern Sänger brilliren zu lassen, und dabei den Minderfähigen die Unannehmlichkeit zu ersparen, die sie von einer allzunahen Parallele mit jenen haben könnten; ferner besteht die Kunst des Tonsezers in der Unterhaltung der Aufmerksamkeit der Zuhörer sowol, als in einer dann und wann schiklich angebrachten Abspannung derselben, die man einer stärkern Anstrengung vorangehen läßt, wie auch in angebrachten Ruhepunkten nach vorhergegangenen lebhaften Musikscenen.

Dies sind die Dinge, welche über den guten Erfolg jedes einzelnen Auftritts eines Singspiels entscheiden, und der zweite Punkt, in welchem keine genaue Vereinigung der Dichtkunst und Musik statt findet.

Wenn aber der Tonsezer schnelle Theaterabänderungen, brüske Uebergänge, oder auch Präludien zur Einleitung der Entwikelung eines großen Musikstükes braucht, wenn er ein Final anbringen soll, und deswegen schneller Incidentien bedarf, wodurch die verschiedenen Leidenschaften, welche er mit einander will streiten lassen, motivirt werden, und wodurch theatralische Ueberraschungen entstehen, wenn er die Personen gruppiren oder isoliren muß, um den Effekt zwekmäßig abzuändern, und die Massen vortreten oder zurükweichen zu lassen; alsdenn ist der Akteur mehr denn irgendwo das Werkzeug des Musikers, und nicht des Dichters, denn ist die erste Konvenienz, die er anerkennt, die Konvenienz der musikalischen Aktion, und das dramatische Interesse wird ganz durch das musikalische verdrungen.

Hierdurch werden am meisten die Konvenienzen des Stüks bestimmt, und dies ist der dritte und wichtigste Punkt, welcher im Singspiele die Vereinigung der dramatischen Poesie mit der Musik erschwert.

Wollte man übrigens behaupten, daß jede Gattung von Interesse in dergleichen Theaterstüken unmöglich sey, so würde man allzufern von der Wahrheit bleiben. Denn sie sind der Annehmlichkeiten im Stile, der glüklichen Situationen, der naiven Charaktere, der lustigen Intriken u. dergl. mehr als fähig, immer aber muß darinnen mehr motivirt als räsonnirt, mehr schnelle Einfälle, als sich aneinander anreihende Gedanken angebracht, und mehr für eine pikante Ausführung, als eine regelmäßige Fortleitung des Ganges der Handlung gesorgt werden. Die Gedichte dieser Art sind nur die Zeichnung von dem Gemälde, zu dessen Ausmalung der Tonsezer verpflichtet ist.

Um den komischen Operetten ihren wahren Werth beizulegen, muß man nach dem Vorgange der Italiener zwei Arten derselben unterscheiden, solche, die man für die Sänger macht, und solche, nach welchen die Sänger sich richten müssen. Die ersten sind die, welche der Dichter, und vorzüglich der Tonsezer ausdrüklich für singende Akteurs verfertigt, und wobei sich alles auf die Kunstmittel der Schauspielergesellschaft und die Singstimmen bezieht, die dadurch in Aktion gesezt werden sollen. Die zweite Art ist die, welche man auf die Bühne bringt, wenn es an den Kunstmitteln gebricht, welche die erste Art darzureichen vermag. Gewöhnlich spielt man leztere in kleinen Städten, die nicht viel Aufwand für die Bühne machen können, oder auch, wenn ein ausgepfiffenes Stük dazu nöthigt, daß ohne grosse Vorbereitung und schnell ein ander Stük auf die Bühne gebracht wird. Alsdann wählen die Sänger ein Stük, in welches sie sich zu richten suchen, so gut sie können, und worein sie Arien einflikken dürfen, die ihrem Kunstvermögen angemessen sind. In Rom heißt man dergleichen zusammengeschußerte Operetten Centoni, in Paris könnte man sie Pieces à tiroir nennen, wegen der musikalischen Disparaten, parasitischen Szenen, und unzusammenhängenden Arien, aus denen dergleichen halb extemporirte Stüke gewöhnlich bestehen.

Noch hätte ich manche specielle Bemerkung mitzutheilen, über die Schwierigkeit ganz gute Truppen zu komischen Opern zusammenzubringen, über den Gebrauch, dergleichen Truppen ohne Unterlaß abzuändern, und dadurch abwechselnd der besten Tonmeister und Vokalmusiker zu benuzen; über die Art von theatralischem Spiel, welche sich mit solchen Stüken verträgt; über den Grad von Verdienst darinne, den man von Akteurs erwarten darf, bei welchen die Aktion nie das Hauptstudium war; über das Unverträgliche der Talente des singenden Akteurs und des recitirenden Akteurs; über die Vorzüge des italiänischen Rezitatives, welches bei den Figuren des Gemäldes gleichsam den Grund ausmacht, aus dem sie aber nicht mit so viel Reißheit heraustreten, wie aus dem zu schnellen Uebergang von ganz einer Rede zum Gesang, und wobei doch die Verwirkung zu vermeiden ist, welche aus einem mit allzu viel Instrumenten begleiteten Rezitativ entstehen kann.

Viele von diesen Bemerkungen würden aber hier nicht an der rechten Stelle seyn, und andere liegen in der Antwort auf die Hauptfrage verborgen, ob nemlich die Musik uns um ihrer selbst willen genugsam gefallen, und unsere Aufmerksamkeit ohne Rüksicht auf die Dichtersprache blos durch ihre eigenen Kunstmittel hinlänglich fesseln kann, und ob die Unmöglichkeit, Poesie und Musik so zu vereinbaren, daß keines von beiden etwas von seinem Rechte dabei vergeben muß, Grund hat?

Ist nun der erste dieser Punkte durch die Erfahrung bewiesen, und der andere durch die Betrachtungen, welche ich vorgetragen habe, so scheint mir folgendes das richtige Resultat von beidem.

Ein mit Musik begleitetes komisches Drama kann von dreierlei Art seyn: entweder ist es ganz frei von den Fesseln der Musik, und hat gleich den Lustspielen der alten Griechen und Römer, und den ersten Lustspielen der Italiener, blos ein Akkompagnement zur Unterstüzung der Deklamation; oder es ist von einer gemischten Art, das heißt, es nimmt Antheil an der dramatischen Regelmässigkeit, und hat eingemengte Arien, die nicht mit dem Körper des Drama in Verbindung sind, und kein Hauptinteresse ausmachen; oder es ist endlich ganz musikalisch, wie die gewöhnlichen komischen Operetten der Italiener.

Die erste Gattung vergleicht sich mit einem grossen und schönen Gebäude, bei dem Schönheit der Verhältnisse und Regelmässigkeit der Architektur die einzige Zierde ausmachen; die zweite mit einem Zimmer, welches mit Gemälden geziert ist, die man hineinthun und wieder wegnehmen kann; die dritte mit einer Galerie, wobei die Architektur die Verschönerung blos der Dekoration und Malerei überlassen hat.

Ohne Zweifel kann jeder unter diesen drei Gattungen nach Belieben wählen, und hierüber habe ich auch nichts sagen wollen, so wenig, als über den Vorzug, welchen die eine Gattung etwa vor der andern haben möchte.

Blos das habe ich behauptet, daß jede Kunst ihr eigenes Vergnügen mit sich führt, und Kunstmittel habe, die von andern unabhängig sind, daß die Komödie eine Kunst für sich sey, so wie die Musik, und daß sie uns beide sowol bei ihrer Näherung aneinander, als bei einer Trennung von einander gefallen können.

Noch ausserdem behaupte ich, daß da jede sich den Stoff auf einem verschiedenen Wege zu

nähern, und durch verschiedene ihre eigenthümliche Kunstmittel Eindruk in ihr zu machen sucht, ihre Vereinigung, wenn sie ja statt haben kann, doch überhaupt nicht zu bewerkstelligen ist, ohne daß etwas von diesen eigenthümlichen Kunstmitteln dabei aufgeopfert wird; daß aber, wenn sie sich uns abgesondert darstellen, man sich hüten müsse, die eine durch die Organe zu beurtheilen, die der andern zugethan sind, und der andern das Maas anzumessen, welches für die eine gehört; und daß jede Kunst in den verschiedenen Kräften unsrer Seele und in unsere Sinnen ein besonder Tribunal hat, dessen Kompetenz respektirt werden muß.

Noch behaupte ich, daß wenn durch eine abzwekende Verbindung beider Künste ihre innere Wirksamkeit, bei einer oder beiden zugleich nothwendig schwächer werden muß, vielleicht auch in uns ein Prinzipium vorhanden ist, welches diese schon an sich schweren Vereinigung noch stärker widerstrebt. Dies ist das Prinzipium der Einheit der Seele, dem zufolge man anerkennen muß, daß da die Seele eine Unität ist, sie nicht zugleich eines Vergnügens von einer gleich stark doppelten Art geniessen, und sich zweien gleich starken Leidenschaften zugleich überlassen kann. Jeder getheilte Eindruk muß schwächer seyn, und überhaupt ist die Vereinigung mehrerer Sensationen eine Darstellung ihrer Schwäche, oder der Flatterhaftigkeit des Geistes, welcher diese Sensationen in sich aufnimmt. Daraus muß ich schliessen, daß jemehr die Musik durch ihre Vervollkommung dahin gelangt, allein und ganz durch sich selbst grosse Gemüthsbewegungen, die die Seele allein beschäftigen können, zu erweken, um so mehr müßte nach und nach die Sprache des Wizes den Dramen fremd und gleichgültig werden, aus welchen sich das Dichterische unmerklich verlor, und sie der Musiker heut zu Tage nur wie ein Stük grundirtes Leinwand betrachtet, worauf sich malen läßt.

Bei der gegenwärtigen Beschaffenheit dieser Kunst unterstehe ich mich nicht, die Poesie zu Werken aufzufodern, die den guten Erfolg mit der Musik zu theilen hätten; wenn inzwischen eine wirkliche Rivalität dieser Art, wie ich jedoch nicht weiß, statt finden könnte, so würde der Kampf beider Künste, worinn sie um unsere Seele stritten, für leztere eine wirkliche Marter seyn; vielleicht würden zwei so starke Interessen ihre Kräfte übersteigen; vielleicht aber auch würden sich, statt sich zu verstärken, die Sensationen neutral machen, und einander zernichten.

Man darf also sich nicht beschweren, daß in musikalischen Theaterstüken nicht alle die Konvenienzen anzutreffen sind, die die Komödie zu einem unterhaltenden Schauspiele machen, daß ferner in jenen oft ein gewisses Interesse nicht anzutreffen ist, daß man ihnen nicht ertheilen kann, weil sie nach ganz andern Grundsäzen, als die, wornach man sie beurtheilen will, verfertigt sind. Sieht man denn nicht, daß ein musikal. Schauspiel, so zu reden, im strengeren Sinn eine immerwährende Unwahrheit ist, und daß zufolge einer in den Augen der kalten Vernunft aufs höchste getriebenen Unwahrscheinlichkeit, man dabei den Gesang an die Stelle der gemeinen Rede sezt? Auf gleiche Weise müßte man der Bildhauerei den Mangel an Farben, der Malerei den Mangel an Erhabenheit der Figuren, und der Pantomime das Stillschweigen zum Vorwurfe machen.

Der Beschluß folgt.

M u s i k

zu Goethe's Werken, von Johann Friederich Reichardt.

Unter diesem Titel kündigen wir dem musikalischen Publikum die glüklichsten und vollendetsten Arbeiten des Hrn. Kapellmeister Reichardt an, zu deren Empfehlung wir hier nur sagen mögen, daß Poesie und Musik vielleicht nie schöner und inniger vereint einhergiengen, als in den Arbeiten dieser beiden für einander geschaffenen Männer. Der erste Theil wird die Kompositionen zu allen sangbaren Oden und Liedern des achten Bandes der neuern Ausgabe von Goethe's Schriften enthalten. Man pränumerirt oder subscribirt darauf nach Gefallen Einen Thaler (den Friedrichsd'or zu 5 Rthlr. gerechnet.) Sobald sich eine hinlängliche Anzahl Liebhaber gemeldet haben, wird der Druk begonnen und die Zeit der Erscheinung des ersten Bandes bestimmt zugleich auch der zweite Band, der das Singspiel Erwin und Elmire enthalten wird, angekündigt werden. Ausser der unterzeichneten Handlung nimmt die Bosslersche Musikhandlung zu Speier Subscription an. Berlin, den 10ten May 1792.

Die neue Berlinsche Musikhandlung.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 4ten Juli. 1792.

Ueber die Natur der italiänischen Komischen Oper, und über die Vereinigung des Lustspiels und der Musik in dieser Gattung von Theaterstüken.

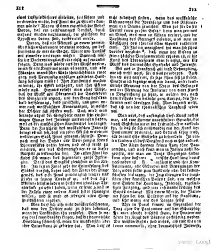
Beschluß.

Die Täuschungen jeder Kunst haben weitere oder engere Gränzen, aber zum besondern Ersaze dafür sind die Kunstmittel, womit sie dieselben bewirken, um so mächtiger, jemehr sie scheinbare Unwahrscheinlichkeit mit sich führen. Wehe dem übrigens, welcher von den Künsten vollständige Täuschungen erwartet! Würde eine Täuschung so hoch getrieben werden können, daß sie zur Wahrheit würde, so würde sie auch aufhören, angenehm zu seyn; und wenn ich z. B. bei einer Malerei das Modell oder die Sache selbst wirklich zu sehen glauben müßte, so könnte ich nicht mehr des Vergnügens geniessen, welches eine gute Nachahmung gewährt. Das wichtigste Geheimniß aller Künste besteht darinn, daß sie sich nur halb hinter die Ma[illegible] steken, und in diesem Verstecken sich zugle[illegible] zeigen. Wir müssen uns wohl hüten, an der Vernichtung der Unwahrscheinlichkeiten zu arbeiten, welche mit zum Wesen der Künste gehören, und statt Verführung von den Künsten eine Lüge zu verlangen. Hauptsächlich müssen wir daran denken, daß bei einer Kunst das Vergnügen, welches sie durch Täuschung hervorbringt, um so lebhafter ist, mit je weniger Wahrscheinlichkeit man darauf rechnen konnte. Dies ist eine von den Hauptursachen, warum und theatralische Musik wohlgefällt. Ja man darf vielleicht behaupten, daß wenn man der Oper und Operette all die Unwahrscheinlichkeiten benehmen könnte, die sich mit ihr vertragen, so würde man auch die Anstrengung schwächen, womit die Musik sie muß zu überwinden trachten, und eine allzusorgfältige Verbergung der Kunstgriffe würde der Kunst selbsten schaden.

Ja noch mehr! diese sehr überflüßige Sorgfalt möchte am Ende wohl gar noch unpraktikabel seyn.

Denn musikalisches Schauspiel ist nichts, als ein immerwährender Umtausch poetischer und musikalischer Kunstmittel. Sieht man aber nicht, daß diese Art von Versezung unfehlbar der dramatischen Wahrscheinlichkeit zu nahe tritt? Daß der Tonsezer sich aber dessen bemächtigen muß, und eine glükliche Situation, eine Gelegenheit zu Sentiment, zu Leidenschaft, zu Ueberraschung, zu Lächerlichem, und zu dem ist, was entweder durch die Kunst der Aktion, oder durch die Täuschung der Aktion gefühlt, welche durch die Musik und den Sänger nothwendig geschwächt werden muß? Um eine komplette Täuschung zu haben, wünscht man sich ein gleiches Interesse unter zweien Künsten, aber entweder erlangt man damit etwas unmögliches, oder weis nicht, was man will. Man will eine kolorirte Bildsäule, das heißt, eine Statue, die weder Bildhauerarbeit noch Gemälde ist.

Meistens wissen meine Landsleute noch nicht, was die Finale in den italienischen Opern sind. Sie beklagen sich darüber, daß die handelnden Personen darinn kommen, gehen und wiederkommen. Das kömmt daher, daß sie den den musikalischen Konvenienzen nach den Regeln der dramatischen Konvenienzen urtheilen, mit einem Worte, daß sie sich immer in Gedanken in der Komödie, und nicht in der Oper befinden, daß sie den Poeten richten, und nicht den Tonkünstler, oder statt mit dem Gehör die Musik nur mit dem Verstande beurtheilen. Ist es aber nicht klar, daß wenn man die Szenen, woraus die Inzidenzien zu einem Final entspringen, mit aller Kunst



eines Lustspieldichters einleiten, fortführen und vorbereiten müßte, daß Final nie zu Stande kommen würde? Wovon ist denn eigentlich die Rede? Davon, daß ein vollstimmiges Tonstük, durch mehrere minder vollstimmige, die gleichsam die Exposition davon sind, vorbereitet werde.

Davon, daß alle Akteurs zu einem gemeinschaftlichen Sentiment vereinigt werden, um deswillen sie einerlei Sache, Worte und Tonstük mit einander vortragen müssen. Dennoch müssen die Vorbereitungsauftritte ebenfalls auf einander folgen. Denn was würde aus der Musik werden, wenn sie alle Kombinationen abwarten, und alle Nuanzen moralischer Wahrscheinlichkeiten einer ganz nach Vernunftgrundsäzen geleiteten Handlung befolgen müßte? Ihre Kunstmittel würden entkräftet, ihr Effekt verzögert, und ihre Aktion würde null. Hieraus ersieht man ohne Mühe, daß die Musik mit Obergewalt die Triebfedern des Singspiels regiert, und den Gang desselben bald beschleunigt, bald zurükhält, und zwar immer nach musikalischen Konvenienzen, in welche der Dichter sich schiken muß. Auch wird man beinahe allzeit die Singspiele einem sehr einseitigen Gange des Interesse unterworfen finden, weil es die musikalischen Kunstmittel verlangen. Denn der Fortschritt des musikalischen Interesse bringt es mit sich, daß ein jeder Akt sich mit einem vollständigen Stük, Final genannt, schließe. Dennoch muß der Dichter alle Bewegungen seines Theaterstükes dahin leiten, und es ist leicht zu erachten, wie viel Schwierigkeiten er in dieser Rüksicht zu bekämpfen hat. Im ersten Final befindet sich immer das sogenannte große Imbroglio. Da ist das Singstük gleichsam in der Krisis. Im lezten Final geht die Entwikelung des Stükes vor sich, daher auch der Natur der Dinge gemäß, daß erste Final gemeiniglich reicher und stärker in seinem Ausdruk ist, als das lezte. Moliere selbst würde nur höchst mittelmäßige Theaterstüke geliefert haben, wenn er seine Kunst in die Fesseln einer andern Kunst hätte schmiegen müssen, und so wird es jederzeit allen Singspieldichtern ergehen.

Man darf sich also nicht darüber beschweren, daß man den Dichter nicht zu sehen bekommt, wenn der Tonkünstler ihn verstekt. Eben so wenig darf man darüber klagen, daß die dramatische Handlung schwach ist, wenn die musikalische über ihre Entwiklung zu gebieten hat. Man darf es nicht tadelhaft finden, wenn das musikalische Räsonnement die Ideenfolge und das Räsonnement des Drama zernichtet. Man hat für diesen Verlust einen großen Ersaz: denn man gewinnt an Musik, was man an Aktion verliert, und die Täuschung des Gesanges ersezt, was man an Täuschung des theatralischen Spiels entbehren muß. In Italien wenigstens hat man sich schon darüber verglichen, daß, wenn der Gesang zu seiner höchsten Vollkommenheit erhaben ist, er die Kunst des Theaterspiels eben so ersezt, wie die Musik das dramatische Spektakel und Interesse.

Bei uns in Frankreich gilt diese Behauptung, wie ich wohl weis, für etwas paradoxes. Auch bin ich weit entfernt, sie jezo schon fest zu stellen. Sondern ich begnüge mich nur damit, unsre landübliche Meinung von der Natur des Gesanges mit der Meinung der Italiener von einer Kunst in Vergleichung zu sezen, in welcher wir, nach dem Urtheile von beinahe ganz Europa, den Italienern weit überlegen sind. Man begreift wohl, daß ich von der theatralischen Tanzkunst reden will.

Man weis, daß anfänglich diese Kunst nichts war, als eine stumme unartikulirte Sprache, die durch Gestikulationen die Leidenschaften ausdrükte, so daß sie sich nothwendig mit der Kunst der Pantomime verbindet, und dadurch fähig wird, alle dramatische Subjekte zu behandeln. In vielen Ländern ist diese Tanzkunst noch nichts anders.

Die Alten kannten keinen Tanz ohne Pantomime, und noch kann man in Italien nicht begreifen, wie man am Tanze Vergnügen finden kann ohne daß eine [illegible]otische Handlung damit verbunden ist. Alle Tanzschritte und ihre Kombinationen, alle Geberden und Bewegungen der Tänzer, werden selten zum Ausdruke oder der Leidenschaften beitragen, die Ingredienzien der tragischen oder komischen Ballette sind, von welchen man Einheit der Handlung, Interesse, regelmäßigen Fortgang, und eine resonnirte Leitung des Sujets verlangt. Mit einem Worte, die Italiener sehen bei den Balletten auf die Handlung, und sehr wenig auf das Tanzen selbst.

Aber in Paris kömmt im Gegentheil der Tanz ohne die Pantomime auf den Schauplaz. Ja man glaubt daselbst sogar, die Pantomime könne der Kunst des Tänzers nachtheilig werden. Die meisten Ballete sind nichts, als eine Art von locus communis, ohne dramatisches Interesse,

oder, um deutlicher zu reden, eine Art von Kanevas, dessen leere Stellen durch die große Kunst unserer Tänzer ausgefüllt werden. Man klatscht eigentlich dem Tanze Beifall zu, und das Interesse der beinahe zu Null werdenden Handlung, zieht wenigen oder fast gar keinen Beifall nach sich.

Der Mühe, davon einen Grund anzugeben, könnte ich überhoben seyn. Denn man erräth diesen Grund leicht. Die italienischen Tänzer sind nemlich, ihre Fertigkeit in der Pantomime abgerechnet, meistens höchst mittelmäßige Künstler, die durch ihre Geschiklichkeit im Tanzen schwerlich gefallen können. Man läßt sie daher nur aufs Theater als ein Triebwerk der Pantomime, und sie agiren mehr, als sie tanzen.

In Paris hingegen, wo die Tanzkunst die höchste Stufe der Vollkommenheit scheint erreicht zu haben, wird sie am öftersten unabhängig von dramatischem Interesse, und frei von den Fesseln der Pantomime auf die Bühne gebracht, und da tanzen die Tänzer mehr, als sie agiren.

Mit einem Worte! In Paris tanzt man, um zu tanzen, und in Italien singt man, um zu singen.

Königl. Preussische Kapelle in Berlin.

Intendant der Musik.

Hr. Dupert der ältere.

Kapellmeister.

Hr. Joh. Friedr. Reichardt, Hr. Felice Alessandri.

Konzertmeister.

Hr. Joseph Benda, Hr. Bachon.

Sängerinnen bei der grossen Oper.

Mad. Mara, Mad. Rubinacci, Mdms. Niclas.

Sänger bei der grossen Oper.

Hr. Concialini, Hr. Fischer, Hr. Tosoni, Hr. Cali, Hr. Tombolini, Hr. Franz, Bassist.

Sängerinnen bei der komischen Oper.

Mad. Benati, Mad. Liberati.

Sänger bei der komischen Oper.

Hr. Benati, Hr. Liberati, Hr. Lamperi, Hr. Casini.

Klavierzisten.

Hr. Fasch, Hr. Schramm.

Harfenist.

Hr. Brennessel.

Violinisten.

Hr. Hak, Hr. J. Benda, Hr. Kroß, Hr. C. Benda, Hr. Kannengiesser, Hr. Böttcher, Hr. Steffani, Hr. Beenard, Hr. Reichenberg, Hr. Bachmann der jüngere, Hr. Maurer, Hr. Thiele, Hr. Ant. Zika, Hr. Franz Kalbe, Hr. Müller, Hr. J. Zika, Hr. Möser, Hr. Kahne, Hr. Seyffert, Hr. Hesse.

Bratschisten.

Hr. Bachmann, Hr. Göz, Hr. Ferd. Zika, Hr. Jagal, Hr. Franz, Hr. Steffani, Hr. Tannenberg.

Violonzellisten.

Hr. Dupert der jüngere, Hr. Herwig, Hr. Hansmann, Hr. Braun, Hr. Graul, Hr. Schaale, Hr. Franz Zika, Hr. Fleischmann.

Kontrebassisten.

Hr. Kalla, Hr. Gürlich, Hr. Stalpe, Hr. Rambach.

Flautraversisten.

Hr. Krause, Hr. Krause der jüngere, Hr. Aschenbrenner, Hr. Neuf.

Hoboisten.

Hr. Ebeling, Hr. Fischer, Hr. Grunnert, Hr. Grosse, Hr. Müller.

Fagottisten.

Hr. Ritter, Hr. Knoblauch, Hr. Kreismann, Hr. Weisse, Hr. Schwarz.

Waldhornisten.

Hr. Thürschmidt, Hr. Neumann, Hr. Schaber, Hr. Zelenka, Hr. Zelenka der jüngere.

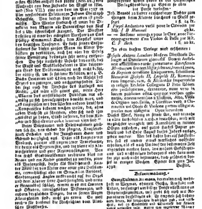
Klarinettisten.

Hr. Kunze, Hr. Kühne.

Kritische Anzeige.

Memmingen.

Daselbst erscheint seit Anfang des Jahres 1788 Magazin von und für Schwaben, bearbeitet von schwäbischen Patrioten, herausgegeben von C. F. Wagenseil ic. ic. Da diese Zeitschrift auch dasjenige in sich faßt, was den Zustand der Tonkunst und Tonkünstler in Schwaben betrift, so können wir nicht umhin, derselben in unsern Blättern zu gedenken. Der Herausgeber, Hr. Licenziat Wagenseil behauptet unter den Dilettanten in der Sezkunst und am Klavierspielen keinen geringen Platz, und hat Geschmak und Kunstkenntnis genug, um die gerechte Präsumtion von sich zu erweken, daß die musikalischen Artikel seines patriotischen Werkes den andern an Güte nichts nachgeben werden. Von den vor uns liegenden fünf



ersten Stüken enthält das fünfte (Nro. IV.) eine Nachricht von dem Zustande der Musik in Ulm, und (Nro VII.) eine von dem im Mai 1787 in Ulm verstorbenen Dilettanten Johann Christoph Schreiffele. Von beiden hier zu reden ist zwekmäsig. Den Winter hindurch ist unter der Direktion von Martin alle Donnerstage von fünf bis 8 Uhr öffentliches Konzert. Der Direktor desselben ist einer der eifrigsten Verehrer von Carl Philipp Emmanuel Bach, dem Klopstok unter den deutschen Tonsezern. Er sucht seinen Enthusiasmus für diesen grosen Mann im Ulmer Publikum zu verbreiten, nach hat aber der Erfolg seiner Bemühung deswegen sehr wenig entsprochen. Die sehr natürliche Ursache davon ist, daß die Musik und Musikliebhaberei in Ulm denjenigen Grad der Vollkommenheit noch nicht besizt, der nöthig ist, um so sublime Arbeiten, wie z. B. Bachs Oratorien und Chöre, nach der Absicht des Sezers vorzutragen, und nachzuempfinden. Daher sagt auch der Verfasser des Aufsazes mit Recht. „Es wäre also gewis gut, wenn Herr „Martin das musikliebende Publikum nur allmälig zu sich heraufzuziehen bemüht wäre, und „es einstweilen mit den Werken anderer deutschen „Komponisten bekannt machen wollte, die, ohne „eben Bachisch zu schreiben, oder sich nach ihm „gebildet zu haben, Stüke lieferten, die dem Kenner und Nichtkenner ... [illegible] sind."

Unter Dilettanten und Dilettantinnen zeichnen sich Hr. von Schad der jüngere, Kanzleiadjunkt Oechslin und die Jungfrauen Baier und Schmid vorzüglich aus. Erster als konzertirender Violinist, zweiter als angenehmer Tenorsänger, die dritte als Sopranistin, und die vierte als Klavierspielerin und gute Rezitativsängerin. Von den sechs Stadtmusikanten verdienen blos ein Kraus und ein Rieder gemeldet zu werden, jener als Violonzellist, dieser als Waldhornist. Kantor Wöst hat von Natur eine reine gute Baßstimme, vernachläßigt aber im Singen den Ausdruk. Stadtorganist Angler misbraucht auf der Orgel und dem Klavier seine Handfertigkeit, und wenn er Generalbaß schlägt, nimmt er es mit Quinten und Oktaven, unaufgelösten Dissonanzen, und andern dergleichen Dingen, die in seinen Augen Kleinigkeiten sind, nicht gar genau. So weit reichen für diesmal die Nachrichten vom Ulmischen Musikwesen.

Die Fortsezung folgt.

Nachstehende Werke haben in der Bosslerschen Verlagshandlung zu Speier so eben die Presse verlassen:

Joh. Brandl 12 Lieder verschiedener Dichter zum Singen beim Klavier durchaus in Musik gesezet — 1 fl. 24 kr.

I. Pleyel Andantino varié pour le Clavecin par Msr. I. B. Hummel — 40 kr.

— — Sinfonie arrangée pour le Clav. avec l'accompagnement d'un Violon & Basse par Msr. C. F. Beck — 1 fl. 20 kr.

In eben diesem Verlage wird erscheinen:

Joseph Antonii Lauchers Musices Directoris Dilingæ ad Danubium gloriosiss. Domui Austriacæ afflictissimo corde parentantis *Sacrificium Mortuorum* seu tres *Missæ solemnes, breves tamen, de Requiem* occasione Exequiarum, felicissimæ Memoriæ *Josephi II, Leopoldi II*, Romanorum Imperatorum, & *Elisabethæ* Imperatricis in insigni Ecclesia Collegiata D. Petri ibidem rite persolutarum, decantatæ, nunc vero in lucem publicam editæ quatuor vocibus ordinariis, concinnentibus 2 Violinis, Alto, Viola & Organo necessariis, 2 Cornibus vero 2 Clarinettis vel Obois & Violone partim obligatis, partim non obligatis. Opus secundum.

Dieses Werk, einzig in seiner Art, und beinahe in allen katholischen Kirchen brauchbar, wird mit möglichster Sorgfalt und Korrektheit in meiner Offizin gestochen, auf gutes starkes Papier gedrukt und bis Ende August dieses Jahres ausgegeben werden. Wer bis dahin hierauf subskribiret, soll es immer etwas merkliches wolfeiler erhalten, als es nach Verlauf der bestimmten Zeit abgegeben werden kann, den wahren Subskriptions- und nachherigen Ladenpreis aber kann man für jezt noch nicht bestimmen, doch geschiehet dieses in einigen Wochen. Speier den 21ten Jul. 1792.

Bossler.

Bekanntmachung.

Georg Valentin Altmann, dermalen noch wohnhaft in Wegmar, ohnweit Gotha, Arnstadt und Erfurt, verfertiget um billige Preise alle Arten von Geigeninstrumenten, und giebt sich auch mit Reparaturen derselbigen ab. Er empfielt sich dahero allen denen, die derselben benöthigt sind, und versichert, daß ... [illegible] ... nichts verwiesen solle, ... [illegible] ... Zeugnis geben können.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 11ten Juli. 1792.

Rezension.

Neue vollständige Sammlung aller Arten Vor- und Nachspielen, Fantasien, Versitten, Fugitten und Fugen für Geübtere und ungeübtere Klavier- und Orgelspieler von Hrn. Just. Heinr. Knecht. 3tes Heft die harte Tonart enthaltend Speier, S. 30 in 4. (Pr. 1 fl. 12 kr.)

Der Innhalt dieses dritten Hefts ist aus den vorherigen Blättern unserer Korrespondenz bereits bekannt. Je mehr der Hr. Verf. in der Ausführung dieses angefangnen Werks vorrükt, um so mehr kann man sich von seiner allgemeinen Brauchbarkeit überzeugen, und um so mehr sieht man ein, daß es eines der besten Produkten der jezigen Zeit ist, und daß sein innerer Werth ohne die Daller des klassischen Ansehens auf viele Jahre geben wird. Der Fleiß, den Hr. K. auf diese Sammlung verwendet ist unverkennbar und seine vertraute Bekanntschaft mit der Voglerschen Theorie verrathen sowol die kurze, als lange Tonstüke in derselben. Nur solche Säze in der galanten Schreibart, wie z. B. das neunte Nachspiel, sehen wir ungerne in dieser Sammlung. Für die Kirche ist es offenbar zu prosan, und es würde sich besser zu einem Finale in einer Sinfonie schiken, oder sollte wenigstens nach unserem Dafürhalten Hr. K. es bestimmen, bey welchen Gelegenheiten man etwa Gebrauch davon machen könne: denn es wäre leicht möglich, daß ein unwissender Orgelspieler auf dem Lande, unter welchen schon sehr viele in der Gegend des Ner diese schäzbare Sammlung besizen, etwa nach geendigtem Abendmal oder nach einer Bußpredigt ein solches Tonstük spielte. Aus dem Grunde wünschen wir, daß bei dem Innhalt der nachfolgenden Heften immer ein bestimmter Zwek möchte angegeben werden. Dem Hrn. Verf. wird das sehr geringe Mühe machen und diese kleine nicht ganz unbedeutende Vollkommenheit für einen grosen Theil des Publikums von Nuzen und Vergnügen seyn.

Kritische Anzeige.

Memmingen.

Beschluß.

Der Rechtsgelehrte und musikalische Dilettant Schieffele starb in der Blüthe seiner Jahre. Er war Registrator, Organist und Musikdirektor in seiner Vaterstadt, und im Jahre 1754 gebaren. Sein Vater, ein achtungswürdiger Ulmischer Bürger, sparte nichts an seiner Erziehung, und erlebte guten Erfolg seiner Bemühungen und Sorgfalt. Im Jahre 1780 bezog er Göttingen, studirte die Rechte, die schönen Wissenschaften, und sezte seine Uebungen im praktischen und Studien im theoretischen Fache der Tonkunst fleißig fort. Im Jahr 1783 begab er sich nach Wien und wurde Sekretär des Herrn von Marolay, Reichshofrathsagenten. Am Ende dieses Jahres gieng er nach Ulm zurük, und wurde Kanzleiadjunkt und Prokurator des Ober- und Ehegerichts. Im Jahre 1786 Registrator des Ulmischen Archivs und Organist im Münster. In eben demselben verband er sich mit einem Frauenzimmer, welches er schon mehrere Jahre auf das innigste geliebt hatte.

Seine kurze und glükliche Ehe wurde durch eine immer zunehmende Kränklichkeit seines ohnehin in früheren Jahren durch eine nicht ganz glüklich überstandene hizige Krankheit geschwächten Körpers verbittert. Unter immerwährender gewissenhafter und schneller Erfüllung seiner mancherlei Amtspflichten ward er hektisch, und starb noch nicht völlig im 33sten Jahre seines verdienst-

dessen Lebens. Der Verfasser dieser Anzeige hat ein abzusehr zum Mitfühlen gereigtes Herz, als daß er sich enthalten konnte, den Lesern die Schilderung des Karakters von diesem würdigen Mann mitzutheilen, so wie sie Herr Lizentiat Wagenfil (S. 376 f.) selbst entworfen hat. „Scheiffele besaß ein nicht geringes Maaß von „Fähigkeiten, welches sich sowol in leichter Er„lernung der Sprachen und Wissenschaften, als „auch in richtiger Schäzung und Anwendung „derselben zeigte. Noch mehr äußerten sie sich in „Unterredungen über Gegenstände der Religion, „Philosophie und Politik, worüber er, wenn es „ihm auch zuweilen an Belesenheit in der und „jener Materie fehlte, so richtig und treffend ur„theilte, daß eine stete Uebung in eigenem Nach„denken unverkennbar war. Seine Liebe zur „Wahrheit war in den ersten raschen Jahren der „Jugend brennend. Feuer funkelte aus seinen „schönen schwarzen Augen, wenn er etwas ver„theidigte, was ihm wahr schien. Mit zuneh„menden Jahren blieb zwar der nemliche Eifer „für die Wahrheit, doch das Feuer erwarmte „nur und verzehrete nicht mehr. Mit verständi„gem Enthusiasmus ermunterte er seine Freunde, „ihr nachzuforschen. Mit inniger Dankbarkeit „nahm er jedes Licht auf, das diese ihm etwa „anstekten, um ihn auf den Pfade der Wahrheit „weiter zu führen, und jedes Hinderniß schmerzte „ihn heftig, welches seiner Meinung nach der „Verbreitung richtiger Erkenntniß in den Weg „gelegt wurde.

„In frühern Jahren hatte er einigen Hang „zur Dichtkunst. Klopstok, Götz, Stollberg, „Bürger und Weiße waren darinn seine Lieb„lingsschriftsteller. Er machte auch selbst Ver„suche, zwar nicht vorzügliche, doch auch nicht „schlechte, die nichts als die Natur und ihren „großen Urheber, Freundschaft, wohlgeordnete „Liebe und Tugend zum Gegenstand hatten. — „Musik liebte er von den frühesten Jahren her „mit Leidenschaft. Er sang mit Empfindung, „und spielte schon während unsres (Hrn. Wagenseil nemlich) persönlichen Umgangs ziemlich gut „Klavier, auch etwas Violin und Baß. Diejenigen Kompositeurs waren ihm die liebsten, in „deren Arbeiten er Feuer, starken leidenschaftli„chen Ausdruk, und Fülle der Harmonie wahr„nahm. Seine Seele schmelzte bei den Kompo„sitionen eines Graun, Hasse, Jomelli, Benda

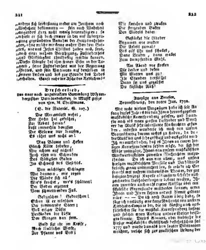
„und anderer; aber auch die leichtern gefälligen „Arietten des sanften Hillers waren ihm sehr „schäzbar.

„Was die Bildung seines moralischen Ka„rakters betrift, so war er in jüngern Jahren „etwas heftig und schwärmerisch, und einige „Ausbrüche desselben waren vielleicht nicht völlig „zu entschuldigen, jedoch waren die Folgen da„von mehr für ihn, als für andere nachtheilig, „und auch diese wußte er zu seinem moralischen „Vortheil anzuwenden. Die Schwärmerei ver„wandelte sich bei zunehmenden Jahren in ernste „und geordnete Liebe alles dessen, was recht und „gut ist; die Heftigkeit in einen männlichen Ernst „und Muth, der nicht jedem eigenen und fremden „Einfall nachgiebt, und nicht jedem Unfall unter„liegt.

„In dem Kreise, wo er als Gatte, Vater, „Bruder und Freund lebte, war er eifrigst be„müht, Zufriedenheit und Glükseligkeit zu ver„breiten. Leicht kam es ihn an, zu rathen und „zu helfen, wo Rath und Hülfe nöthig waren. „Er nahm jede ihm erwiesene Liebe dankbar an, „und war auf ihre Erwiederung bedacht. Seine „traurigste Lebensstunde war wohl die am lezten „Abend, da er fühlte, daß sein Leben zu Ende „gehe, und er seiner besorgten Gattinn nur noch „mit stammelnder Zunge zurufen konnte: Dank! „Dank! Ihr Herz mußte brechen, daß, so weh„müthig es war, doch zuweilen wieder getröstet „wurde, so bald sie sich ihm nahte, seine Hofnungen gewahr wurde, und von seinem Vertrauen „auf Gott Zeuginn war.

„Er schränkte aber seine Liebe und Dienste „nicht nur auf die mit ihm näher verbundenen „Personen ein, sondern war auch Freund seiner „Mitbürger, der Innwohner seiner Vaterstadt, „und der Menschen überhaupt. War er im „Stande, Gutes zu thun, so ließ er keine Ge„legenheit vorbei, die sich ihm darbot.

„Alle diese Tugenden gründeten sich auf eine „richtige Einsicht und glaubensvolle Annahme „der Wahrheiten und Grundsäze der christlichen „Religion, in deren Befolgung er frühzeitig ge„übt worden ist. Mit reifern Jahren überdachte „er dasjenige, was er in der Jugend gelehrt wor„den war, und suchte das mit Ueberzeugung an„nehmen zu können, was er bisher geglaubt hatte. „Ob ihm gleich öfters Zweifel aufstiegen, die — „stall, daß manche sie ungeprüft verwerfen, oder



„andere sich leichtsinnig weder um Irrthum noch
„Wahrheit bekümmern — sein nach Wahrheit
„ringendes Herz nicht wenig beunruhigten; so
„erhielt er sich doch immer in der auf Ueberzeu-
„gung gegründeten Annahme der Hauptwahrhei-
„ten, ohne welche wir keine wahre Verehrer Got-
„tes, wie uns Jesus Christus haben will, seyn,
„noch einer wahren Beruhigung, Zufriedenheit
„und Glükseligkeit theilhaftig werden konnen.
„Dieser Glaube hat ihm seinen Eifer in der Tu-
„gend, seine Zufriedenheit mit der Regierung
„Gottes, und sein Vertrauen auf denselben in
„seinem Leiden und bis zur Stunde des Todes
„erhalten. Sanft ruhe die Asche des Redlichen!"

Drescherlied,

aus einer noch ungedrukten Sammlung Wirtembergischer Vaterlandslieder, in Musik gesezt von Hrn. M. Christmann.

(S. die Notenbl. S. 207.)

Die Morgenluft wehet,
Der Hahn hat gekrähet,
Zur Arbeit heran!
Laßt immerhin draussen
Die Stürme nur brausen,
Es rühret uns nicht an!

Mag Bäume und Heken
Gleich Kälte bedeken,
Wir achten auf nichts!
Froh essen wir Schwaben
Des Gütigsten Gaben
Im Schweiß des Gesichts.

Von mächtigen Schlagen
Wie dannern, wie regen
Die Wände sich all'!
Wie's krachet, wie's schüttert!
Der Boden erzittert
Vom schmetternden Fall.

Gedroschen! Gedroschen!
Schon ist er erloschen
Der flimmernde Stern;
Voll eisiger Düfte
Verkünden die Lüfte
Den Morgen von fern.

Bald sizt ihr im Kreise,
Nach ländlicher Weise,
Zur Pfanne des Breis;
Wir streichen und zwaken
Die strozenden Baken
Den Mädels dabei.

Gestärket die Glieder
Beginnen wir wieder
Die Arbeit zumal:
Bis eilf Uhr uns schallet,
Dann Brudes, dann wallet
Zum dampfenden Mahl.

Am Abend wir streken
Die Leiber und deken
Mit Matten uns zu!
Ihr Stunden verflieget!
Dann sei uns gegrüßet
Du köstliche Ruh!

Auszüge aus Briefen.

Braunschweig, den 20ten Jun. 1792.

Mit recht vielem Vergnügen habe ich seit Anfang dieses Jahrs die von Ihnen herausgegeben musikalische Korrespondenz gelesen, und darin, für mich als einen grosen Liebhaber und Verehrer der Musik sehr interessante Nachrichten gefunden. Indessen wunderte ich mich von unsrem Braunschweig darinn nichts zu finden, da doch die Musik bei uns sehr geschäzt und ausgeübt wird. Ich vermuthe daher, daß es Ihnen an einem hiesigen Korrespondenten fehlen möge, der sich der Mühe unterzöge, Ihnen von unsern musikalischen Merkwürdigkeiten zuweilen Nachrichten mitzutheilen. Da ich nun von allem, was unsere hiesigen musikalischen Vorfälle und Verhältnisse betrift, genau unterrichtet bin, so würde ich Sie sowohl mit unserm italienischen Theater, der gut besezten herzogl. Kapelle als unserm sich sehr auszeichneten Liebhaberkonzerte bekant machen, Ihnen zuweilen auch wohl eigene Aufsäze über musikalische Gegenstande mittheilen können, wenn Ihnen und Ihren Lesern anderst hiemit gedient wäre. — — Da ich noch Raum übrig habe, so füge ich vorläufig eine kurze Nachricht von unserm Liebhaberkonzerte bei, die ich künftig noch ausführlicher für die musikal. Korrespondenz liefern und solcher einen Auszug unsere Geseze beifügen könnte. Dieses Konzert, oder vielmehr die hiesige musikalische Gesellschaft bestehet schon seit 1777 und wurde damals von lauter Dilettanten errichtet, welche sich zur praktischen Uebung der

Musik vereinigten und seit dem mit Beistand des hiesigen Publikums dieses Institut erhalten und zur jezigen Vollkommenheit gebracht haben. Ausser den Dilettanten wird das Orchester noch mit 15 hiesigen Kapellisten besezt, von welchen Hr. Hering Anführer ist, bei ausserordentlichen Veranlassen aber wird solches noch verstärkt. — Denn so bestand das Orchester, bei dem am lezten Charfreitage aufgeführten Oratorium, der sterbende Jesus von Hrn. Kapellmeister Rosetti aus 36 Instrumentalisten und 18 Sängern. (Von dieser Aufführung behalte ich mir auch noch eine umständlichere Nachricht vor.) Gewöhnlich kömmt die Konzertgesellschaft im Winter alle Sonnabend zusammen und zwar des Abends von 6 bis 9 Uhr. Es werden hier oft neu herauskommende Sinfonien mit den vorzüglichsten Werken älterer Tonsezer abwechselnd aufgeführt. Unter den Solospielern zeichnen sich 3 Violinisten, ein Violoncellist, ein Bratschist, ein Hornist, ein Fagottist, ein Klarinettist und ein Oboist nebst zwei Flötenbläsern aus. Auch haben wir 4 Sängerinnen, 2 Klavierspielerinnen, verschiedene Sänger und vorzügliche Klavierspieler sämtlich Dilettanten, welche das Konzert vervollkommnen. Aus diesem kurzen Entwurfe können Sie schon einigermassen auf den Zustand dieses Konzertes schliessen, welches gewiß eins der vorzüglichsten in seiner Art ist.

Den Hrn. Verfasser dieses Schreibens bitten wir um seine fernere gütige Unterstützung und Beiträge. So wie wir überhaupt nahe und entferntere Verehrer und Freunde der edlen Tonkunst hiermit ersuchen, uns zuweilen von ihren Orten und Gegenden dergleichen Aufsäze oder musikalische Gegenstände einzusenden, sie haben dann das Vergnügen, auch in diesem Fache etwas zum Besten und Vergnügen ihrer Mitmenschen beigetragen zu haben; das musikal. Publikum wird Ihnen mit uns Dank wissen, und wir werden es an unsrer Dankbarkeit — des Sprüchwortes:
Der Arbeiter ist seines Lohnes werth,
eingedenk — nicht fehlen lassen.

Die Herausgeber
der musikal. Korrespondenz.

Königsberg in Preussen
den 2ten Apr. 1792.

Die hiesige Bühne hat den 1ten Apr. das Andenken ihres liebsten Freundes, des Hrn. Friedrich Ludwig Benda (bekannt durch verschiedene treffliche Kompositionen) öffentlich gefeiert. Er starb den 27sten Abends sehr plözlich, während er einen Besuch bei einer Musikfreundin und Schülerin von ihme ablegte. Die Art seines Todes war so einzig, wie die Geschichte seines Lebens und seiner besondern Eigenschaft. Das zu seinem Andenken auf der Bühne gegebene Todenopfer, hat viel dazu beigetragen, eine Subskription zu bewerkstelligen, von deren Ertrag dem Erblichenen ein Monument gesezt werden soll. Sein Leichenbegängnis ist unter Begleitung verschiedener Freunde still und feierlich gefeiert worden. Die erste Noblesse, unter Vortritt Seiner Durchlaucht des Herzogs von Holstein-Bek und der Gräfin von Donnersmark Exzell. hat sein Oratorium: Der Tod, als Konzert öffentlich aufgeführt. Der Gewinn wird zu seinem Andenken angewandt; verschiedene Gedichte, worunter das von H. L. v. Borcke, eins der vorzüglichsten ist, sind erschienen. Der Professor der Mahler-Akademie Hr. Jansen hat ihm ein Monument gemahlt, das auf der Bühne ausgestellt war, welches der Feder des Dichters aufs genaueste entsprach und eine treffliche Wirkung machte.

Der Selige hatte sich um die Kultur der Kunst hier unstreitig sehr verdient gemacht. Er sezte in Zeit von zwei Jahren 3 Opern für die hiesige Bühne von demselben so fleißigen, als talentvollen Hrn. Oberforstrath Jester, die in Betref ihres innern Gehalts wohl den Vorrang vor einer Menge Opern behaupten können. Sie heissen: die Verlobung in 4 Akten, Louise in 3 Akten, Mariechen (Fortsezung der Louise, in 4 Akten.) Die dazu komponirte Musik ist geschmakvoll, populär und künstlich zugleich. Eine Anzahl kleiner Gesänge daraus sind zu Volksliedern geworden. Für jede Oper bekam der Selige eine Benefize-Vorstellung, die lezte von Mariechen betrug 1400 fl. (es läßt sich in Königsberg bei vollem Hause sonst höchstens 800 fl. einnehmen.)

Zwei Tage vor seinem Tode kündigte er noch ein Konzert zum Besten einiger hier liegenden verarmter Italiener an, die doch bei ihrer Erscheinung sehr verächtlich über teutsches Kunstgefühl sprachen und nicht ahndeten, daß es in Königsberg Dilettanten von Sängern gebe, die mehr leisteten, als Italiener.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft

Mittwochs den 18ten Juli. 1792.

London.

Daselbst erschien im Jahre 1789 bei Robinson: A general history of music &c. from *Charles Burney* D. M. F. R. S. Vol. III and IV. in 4to. (Der Preis beider Bände in London selbst ist 2 Guineen.) Wir eilen von diesem wichtigen Werke, dessen beide erste Bände schon geraume Zeit herausgekommen sind, unsern Lesern einen Vorschmak zu geben, bis etwa ein der Sache gewachsener Uebersezer mit dem Ganzen dieselben sie umständlicher bekannt machen kann. Es ist mit diesen zwei Bänden dasselbe von seinem so gründlichen als unermüdeten Verfasser bis auf unsere Zeiten fortgeführt, und glüklich beschlossen worden, und sein vornehmster Inhalt besteht in folgendem.

Vor dem dritten Bande steht anstatt einer Vorrede, ein Versuch über die musikalische Kritik, aus welchem einige Stellen besonders ausgehoben zu werden verdienen. „Dieser Versuch, spricht sein berühmter Verfasser, mag eine Schuzschrift für die Kritiken der Musikwerke der größten Meister seyn, die ich in meinem Buche hie und da eingerükt habe, und sie von dem Vorwurfe der Pedanterei oder Anmaßlichkeit befreien. In jeder Kunstsache sind Disputen eine gewöhnliche Sache, und zwar am meisten, ohne daß dabei bestimmte Grundsäze zur Basis dienen; am allermeisten aber glaube ich fallen jene in Betreff musikalischer Gegenstände vor. Nur den allein kann man übrigens für einen guten musikal. Kunstrichter gelten lassen, welcher einen genauen und deutlichen Begriff von den Bestandtheilen eines guten Musikwerkes in Partitur, und von den Erfodernissen einer vortreflichen musikal. Exekution sich zu erwerben gewußt hat.“ Und am wenig weiter unten schreibt er darinn eben so richtig:

„Man hat mehrere Abhandlungen über die Kunst zu sezen und auszuführen im Druk bekannt gemacht; keine davon dient aber zum Unterricht für unwissende Musikliebhaber, aus welcher sie lernen könnten, wie eine Musik zu hören, und dem Anhören zufolge zu beurtheilen ist. Die musikalischen Schreibarten sind so verschieden und mannichfaltig, daß nicht allein eine weit greifende Kenntnis, sondern auch eine lange Erfahrung, und gesunde, unpartheiische und aufrichtige Urtheilsfähigkeit erfodert wird, wenn man alle Verschiedenheiten derselben richtig fassen, und jedem Tonsezer die Ehre geben will, die ihm gebühret.“ Ferner eben so vortreflich. „Ein musikalischer Kunstrichter muß kein Sklave jener niederträchtigen Partheisucht seyn, welche macht, daß man die Tonkunst nur aus einem einzigen Gesichtspunkte betrachtet. es giebt musikalische Richter, die so verliebt in Fugen und kontrapunktische Tonstüke überhaupt sind, daß ihnen keine Musik Vergnügen macht, wenn nicht lauter kanonische Responsionen, Nachahmungen, Umwendungen und Kontrasubjekte darinne vorkommen. wiederum andere lieben nur dünngewebte, einfache und frivole Tonstüke, und schelten alle mit Kunst im Saze gearbeitete Musik pedantisch und rothwelsch. Allein es giebt einen gewissen Grad von Verfeinerung, Delikatesse und Erfindungsfähigkeit, wovon die Liebhaber einer einfachen alltäglichen Musik so wenig begreifen können, als die Chinesen *) im Stande sind, ihre Ohren an Harmonie und harmonische Fortschreitungen zu gewöhnen.

*) Die Chinesen, welche gemeiniglich für das älteste und am frühsten cultivirte Volk gehalten werden, vermissen noch immer in der Musik den harmonischen Zusammenklang, oder Tonstüke, deren Gesang in mehrere Stimmen vertheilt ist. Für ihre an die höchste Simplizität gewöhnten Ohren sind

alektiowize Vorsätze so misverständlich, wie Kesselstreiber u. d. W.

Die Fortsetzung folgt.

Dessau den 28ten April 1792.

Hr. Träger aus Bernburg, der sich dort seit einigen Jahren hauptsächlich mit Unterricht im Zeichnen beschäftiget, hat ein neues Instrument erfunden, das er etwa Stabklavier zu nennen Willens ist. — Die Stifte der bekannten Eisenviolin werden vermittelst einer Tastatur gespielt, um deren sich an jeder Tangente eine kleine Walze befindet, die ein schmales Band gegen den ihr zugehörigen Stift drüken hilft. Das Band wird mit Geigenharz bestrichen, über mehrere Rollen und durch ein Fußwerk in Umlauf gebracht, und durch Hülfe eines kleinen Schwungrades in gleichförmiger Bewegung erhalten. Das giebt nun einen ununterbrochenen Ton von beliebiger Dauer. Durch Hrn. Trägern Begleiter herangebracht, möchte er etwa zwischen Eisenviolin und einer sanften Orgelstimme zu stellen seyn; unter den Händen unsers Hrn. Direktor Rust aber, der schon viel auf der franklinischen Harmonika gespielt hat, scheint er auch mit dieser einige Aehnlichkeit zu erhalten. Die höhern Töne haben aber dies etwas Ängenehmartiges an sich und die tiefern eine sehr interessante Hebung. Der Umfang des Instruments ist beträchtlich. Es hält 5 Oktaven wie ein F Klavier, nur mit dem Unterschiede, daß die Stimmung um eine Oktave höher steht. Mehrere andere ebenfalls sehr beträchtliche Vorzüge vor den Eisenviolinen wird der aus dem Vorhergehenden selbst einleuchten, und das Ganze hat hier, wie anderwärts, viel Aufmerksamkeit und Beifall gefunden.

Man muß nicht verlangen, alle Vollkommenheiten bei einander zu sehen; sonst möchte man erinnern, daß es bis jezt noch sehr an dem Beben eines bestrichenen Bogens fehlt, selbst in Vergleichung mit denjenigen, was dieser auf den gar zu spröden und saumseligen Stiften der Eisenviolinen vier zu leisten vermag. Auch hat der Erfinder noch keinen Resonanzboden anzubringen gewußt, von dem man noch Verstärkung und Nachhall zu erwarten hat. — Hr. Träger ist ein sehr bescheidner und verständiger Mann, der jeden guten Rath von Sachverständigen zu benuzen wünscht, denen wir ihn deshalb für seine weitern Reisen recht sehr empfehlen. — Möchte ihn nicht das gewöhnlichste Schiksal unserer sogenannten Mechaniker treffen! Sind es gute Köpfe, so versuchen sie zu viel neues, als daß sie in Deutschland zu ihrer Auslage kommen sollten. Sind sie dagegen nicht mit vorzüglicher Erfindungskraft ausgestattet, so sind sie zu mechanischen Künstlern nicht berufen, und müssen es dann etwas hart empfinden, daß ihr Geschäft kein unentbehrliches Handwerk ausmacht. Indessen hat Hr. Träger das Glük, sich eines vortreflichen Fürsten zu erfreuen, der durch seine aufmerksame Güte jedermann von einigen Verdiensten aufzufinden und aufzumuntern weis, und Hrn. Trägers Betriebsamkeit fernerhin zu unterstüzen äuserst bereit ist.

Erndte- und Schnitterlied, —

Poesie von Schubart, Musik von Hrn. Musikdir. Weimar.

Heil, o goldner Erndtekranz,
Süße Augenweide!
Schnitter auf zum Reihentanz,
Auf zu reger Freude!
In der frohen Sichelklang
Töne laut, du Lobgesang
Aller, die Gott nähret!
Werde, laut des Herzens Dank,
Werde laut, du Lobgesang,
Aller, die Gott nähret!

Sie die Frucht zur Nahrung trägt,
Blumen zum Entzüken,
Unsre Mutter, Erde hegt
Saat, sie zu erquiken,
Säuget sie mit Lebens Saft,
Giebt zum Wachsthum Trieb und Kraft,
Und zur Frucht Gedeyhen.
Werde laut ꝛc. ꝛc.

Gottes Sonne, mild und gut
Wekt der Keime Streben,
Und erwärmt mit sanfter Glut
Sie zum jungen Leben.
Regen tränkt und kühler Thau
Mild befeuchtend Feld und Au.
Sie nach Labsal lächzet.
Werde laut ꝛc. ꝛc.

Fröhlich steigt die Saat empor,
Grün die Flur zu schmüken.
Hofnung läßt uns bald den Flor
Goldner Aehren bliken.
Keine Donnerwolke dräut
Unsrer Saaten Fruchtbarkeit
Senkt ihr Blik hernieder.
Werde laut u. ꝛc.

Reif zur Erndte hoffet euch
Dann die Saat entgegen,
Bringt, (nur er macht froh und reich)
Bringt euch Gottes Segen.
Sey willkommen Erndtezeit,
Zeit des Danks, zur Heiterkeit
Unsrer Freuden Fülle.
Werde laut ꝛc ꝛc.

Ankündigung.

Da die Gesangbücher beinahe in allen evangelischen Staaten Deutschlands eine grosse Verbesserung erhalten haben, und immer noch an Vervollkommnung derselben von vielen würdigen Männern gearbeitet wird, so war allerdings zu erwarten, daß ein gleiches auch mit den Choralmelodien geschehen werde. Unter höherer Veranlassung und zum Ruhme unserer deutschen Fürsten sey es gesagt — wurden zwar verschiedene Choralbücher mit vielen Kosten in Druk herausgegeben, und bei grossen und kleinen Gemeinden eingeführet, aber wer in den Geist des Choralgesanges und der Sezkunst eingeweihet ist, hat sich dem ohngeachtet in seiner Erwartung getäuscht gefunden, denn ohne ein gut gesetztes Choralbuch läßt sich kein guter, herzerhebender und Gott wohlgefälliger Choralgesang denken, es hat sich daher ein in seiner Jugend in und ausser Deutschland als ein guter und gründlicher Orgelspieler bekannter Mann, der für jezt aber sich nur mit der Theorie abgiebt, *) aus Liebe zum öffentlichen schönen Gottesdienst und dessen Beförderung, und von so vielen Organisten und Kirchenvorstehern, die ihn kennen, aufgefodert entschlossen, eine Sammlung von mehr als 500 Choralmelodien — woran

*) Wenn schon sich schon mehrere Musikkenner und andere Ansäze als Autoren öffentlich [illegible], da er nicht glänzen sondern nur gutes wirken will, und nicht aus Eigennuz oder Gewinnsucht schreibt, so verschweigt man jezt noch seinen Namen und dieß, indessen wird er sich bei Erscheinung dieses Werkes selbst nennen.

er schon über zehen Jahre lang mit unermüdetem Eifer arbeitete — herauszugeben, die den Titel haben wird:

Sammlung

von in evangelischen Kirchen üblichen alten und neuen Choralmelodien nach dem Alphabet, mit beigefügten kritischen Anmerkungen;

wodurch die Fehler mehrer Choralbücher gerügt, viele Melodien in ihre ursprüngliche Gestalt hergestellet, und hin und wieder Regeln eingestreuet sind, wie durch gute Bäße die Melodien mehrere Kraft erhalten, nebst einem vollständigen Register, wodurch einem jeden Lied seine schikliche Melodie angewiesen wird.

In dem dem Werke selbst vorzusezenden Berichte wird der Hr. Verfasser von seinem Unternehmen Rechenschaft geben.

Um die Fehler verschiedener in gedrukten Choralbüchern enthaltenen Choralmelodien kritisch zu zeigen, wird er zu Anfang dieser Sammlung eine Melodie oft 2 auch 3mal nur unter einer Nummer bringen, zeigen, wo in der Melodie oder im Baß gefehlet seye, und jedesmal die ächte Melodie mit regelmäßigem Baß nachbringen, damit Organisten und Schulmeister auf dergleichen Fehler aufmerksamer gemacht werden möchten.

Da der Hr. Verfasser das Talent besizt, den in einem Liede herrschenden Affekt gut auszudrüken, so wird er von seiner eignen Arbeit beinahe 100 Melodien in dieser Sammlung liefern, die gewiß allen Beifall erhalten werden, wird aber auch den feinigen neue Melodien von anderen an die Seite sezen, damit jeder die ihm gefällige wählen könne. Seine unter-sezte Bäße sind den Regeln der Sezkunst und dem Endzwek gemäß, daß sie in die Fortschritte der Melodien einleiten, und dadurch den Gesang erleichtern, daher ganz natürlich und nichts gekünstelt, so, daß sie auch dem oft nicht so geübten Schulmeister auf dem Lande von selbst in die Finger fallen, welcher dabei zugleich Anleitung zum guten Choralspielen findet.

Ein jeder Staat, eine jede Gemeinde, ein jeder Organist und Schulmeister, der sich diese gewiß, ohne ihres gleichen, wichtige Sammlung anschaft, wird zu allen Liedern, die auch ein noch zu erwartendes neue Gesangbuch enthalten könn-

ke, in dieser Sammlung eine ausdruksvolle Melodie antreffen, und kann hiezu die besten Melodien ohne Mühe wählen; ein ganzer Staat oder Gemeinde aber wird dadurch die Ersparnis machen, neue Melodien, die oft schlecht gerathen, theuer zu bezahlen. Sollten die evangelisch-reformirte Gemeinden ihren löblichen Vorsaz durchsezen, statt der alten Psalmen, Lieder oder Cantiques einzuführen; so wird diese Sammlung auch ihnen die meisten Melodien liefern.

Am Ende des Werkes wird der Hr. Verfasser ein vollständiges Lieder-Register, das mehr als 1200 Lieder enthalten wird, beifügen, welches einem jeden Lied die schikliche Melodie anzeigen wird, die Melodien aber selbst nach dem Alphabet sezen, wodurch das Aufschlagen sehr erleichtert, und bequem gemacht wird.

Da die Ehre Gottes durch einen verbesserten Choralgesang und die Erbauung der Hauptentzwek dieser Unternehmung ist, so wird weder auf Seiten des Hrn. Verfassers, ungeachtet der beträchtlichen Arbeit, welcher sich nicht jeder so leicht unterziehen wird, noch des Verlags selbst auf großen Nuzen gesehen, man wird vielmehr trachten, diese Sammlung so wohlfeil als nur immer möglich ist, den Liebhabern zu verschaffen. Einem jeden möchte es aber wohl etwas zu kostspielig seyn, sich dieses Werk auf einmal ganz anzuschaffen, ich bin demnach gesonnen, nur etwa alle Vierteljahre ein Heft von etwa 10 Bogen nebst den kritischen Anmerkungen zu liefern, doch so, daß am Ende das ganze Werk in zwei Bände abgetheilt, gebunden werden kann, und werde denn für die, die von jezt bis Ende Oktober dieses Jahres hierauf subskribiren wollen, den Preis der in der musikalischen Korrespondenz, Jenaer allgemeinen Litteraturzeitung und andern periodischen Schriften vor der wirkl. Ausgabe des ersten Heftes bekannt gemacht werden soll, zuverläßig ganz niedrig ansezen. Ich werde sauber, starkes und schönes Papier wählen, für deutlichen und korrekten Notenstich auf das fleißigste sorgen, und zu dem Noten das schiklichste Quartformat, zu den kritischen (jedem leicht faßlichen) Anmerkungen aber, die auf ein weißes Papier gedrukt werden, groß Oktav nehmen.

Jeden, der mit uns gleicher Geist gutes zu wirken, beseelet, bitte ich, diese Ankündigung seinen Freunden und Bekannten mitzutheilen, Unterzeichnung anzunehmen, und mit ihren Listen die Namen der Hrn. Subskribenten, die mit dem Liederregister öffentlich erscheinen sollen, deutlich geschrieben einzusenden, vorzüglich aber ergehet diese Bitte an meine bisherige geehrte auswärtige Freunde, an alle Löbl. Postämter, Buch- und Musikhandlungen, denn je mehrere Liebhaber sich melden, desto wohlfeiler werde ich das Werk selbst abgeben können, und somit leistet jeder einzelne für sich dem ganzen grossen deutschen Publikum dadurch einen Dienst, daß dies in allem Betracht so nüzliche Werk in die Hände auch eines eben nicht zum besten besoldeten Schulmeisters gebracht werden kann. Die Hrn. Herausgeber und Verleger periodischer Werke und täglicher Zeitungen werden gleiche Gefälligkeit haben, diese Ankündigung unter ihre Avertissements aufzunehmen.

Speier in der Mitte des Julius 1792.

Boßler.

Musikalien,

welche in der Boßlerschen Musikhandlung zu Speier um beigesezte Preise zu haben sind:

W. B. de Krifft Siege of Quebec a Sonata for the Harpsichord or Piano Forte with accompagnements for a Violin, Violoncello & Tympano ad libitum 1 fl. 30 kr.

Des Pfarrers Tochter von Taubenhain, eine Ballade von G. A. Bürger, in Musik gesezt von J. R. Zumsteeg 1 fl. 24 kr.

J. M. Dreyer 6 Missæ breves & rurales ad modernum genium, Canto, Alto, Tenore, Basso, 2 Violin & Organo obligatis, 2 Clar. o Cor. & Vcllo ad libitum op. 2. 1790. 2 fl. 30 kr.

— — 6 Missæ quarum prima solennis, reliquæ vero breves & rurales sunt, a Canto, Alto, Tenore, Basso, 2 Violinis, Alto Viola, 2 Cornibus, Organo & Violoncello partim obligatis, partim ad libitum, op. 6 1792. 3 fl. 45 kr.

R. P. Ikend. Grauberger 6 Missæ breves, faciles, cuique choro accommodatæ a 4 vocibus ordin., 2 Violinis, Alto Viola & Organo plerumque obligatis, a Cornibus vero, 2 Fl. vel Obois & Vello, non obl. 1792. 4 fl. 30 kr.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs 25ten Juli. 1792.

London.

A general history of music &c. from *Charles Burney* D. M. F. B. S. Vol. III. und IV. in 4to.

(Fortsezung.)

Nur jene können sich von gewanntem Grade der reinen vorzüglichen Kunstfähigkeit einen Begriff machen und wissen ihn zu würdigen, welche, so zu reden, es wagen, im musikalischen Fache die einfachen und einförmigen Ebenen zu verlassen, in die Labyrinthe der Kunst- und Erfindungsweiheden einzudringen, Berge zu erklettern, in Hölen herabzusteigen, oder über Meer zu schiffen um exotische und fremdartige Kunstschönheiten aufzusuchen, womit unsre einförmige Landesmusik (man vergesse nicht, daß hier ein Engländer und zwar von seiner vaterländischen Musik redet! —) noch nicht bereichert worden ist. In der That macht das im tonkünstlichen Fache, was von einer gebildeten Urtheilskraft und vom guten Geschmake im ersten Augenblik aufgefaßt wird, gewöhnlich keinen Eindruck im grossen Publikum, wenn dasselbe nicht durch öftere Wiederholung daran stark daran gewöhnt wird. Ein Syllogismus, den der geübte Logiker alsogleich zu fassen vermag, wird demjenigen unverständlich bleiben, der nicht dazu gewöhnt worden ist abgezogene Begriffe zu denken und zu verbinden. Die Musik der deutschen Tonsetzer in unsern Tagen kömt uns eine höchst affectirte und gezwungene Modulation zu seyn, weil wir nicht daran gewöhnt sind; und wir finden sie nur allzu complicirt, weil wir noch allzuwenig Musik von dieser Art gehört haben. Uebrigens ist es den Tonsezern doch besser gelungen, Aufmerksamkeit zu erregen und auf Neuheit Anspruch zu machen, wenn sich dieselben der gelehrten Modulationen der Deutschen bedienten, als wenn sie alte und frisch aufgewärmte Melodien im italienischen Geschmake lieferten. Wahrscheinlich finden aber wir Engländer an beiden nicht viel Gefallen, weil wir sie nur nach und nach auf unmerkliche Weise haben kennen lernen, und überhaupt hängt die Billigung oder Misbilligung eines schweren oder leichten, altständischen oder modernen Tonstükes am öftesten von der Art ab, wie es gelesen und gespielt wird, wie auch vom Namen des Tonsezers. Jugend und Unerfahrenheit finden das leichteste, natürlichste und einfachste neu und schön, erfahrenere Künstler und Liebhaber werden aber verwöhnt und verlieren gerad, wenn sie oft Tonstüke vom ersten Range und zwar auf eine meisterhafte Art aufführen gehört haben.

Nun zum Werke selbst! Im ersten Abschnitte des vor uns liegenden Bandes beschäftigt sich Herr Doctor mit den Fortschritten der Tonkunst in England von der Regierung König Heinrich VIII. an bis zum Tode der Königin Elisabeth. Es existiren noch zwei alte Musikwerke aus die-

sem Zeitraume, die schon ehmals in einer Sammlung des Doctor Boyce gedrukt worden, und der gemeinen Sage nach König Heinrich VIII. zum Tonsezer haben sollen. Eins davon ist eine Antiphone und das andere eine Motette. Doctor Burney spricht die erste von beiden aus dem Grunde König Heinrichen ab, weil ihr Saz nicht allein zu gelehrt für einen königlichen Dilettanten der damaligen Zeit, sondern auch kunstreicher sei, als man von einem damaligen Musikmeister verlangen könne. Die Motette aber scheint ihm weit eher das Gepräge jenes Zeitalters zu haben, und er findet sie gerade so gearbeitet, als sich von einem königlichen Dilettanten vermuthen lasse.

So unruhig und verwirrt dazumal der Religionszustand in England war, so scheint er doch keinen merklichen Einfluß, wie der V. bemerkt, auf die Kirchenmusik der Engländer gehabt zu haben. Man unterlegte blos den Kirchenmusikstüken statt lateinischer englische Texte. Inzwischen lief doch die Choralmusik wegen Fanatismus englischer Reformatoren öfters Gefahr, nach den Zeiten Heinrich VIII. abgeschaft zu werden. Unter ihm wurde, einiger Veränderungen in der Liturgie unbeschadet, der Kirchengesang mit lateinischem Texte noch beibehalten. An Widerspruch dagegen fehlte es jedoch auch nicht. Es wurde von einigen Schwärmern dem Könige eine Supplik überreicht mit dem Titel. Acht und siebzig Fehler und Misbräuche der Religion. In diesem Aufsaze wurde das Absingen der Messen und Vespern ein Heulen, Pfeifen, Brüllen und Fastnachtspiel geschimpft und Orgelspielen, für Eitelkeit und Pusterreisserei erklärt.

(Die Fortsezung folgt.)

Cäcilia, von Johann Fried. Reichardt. Zweites Stük. Berlin, in der neuen Musikhandlung daselbst S. 36 in imper. 4.

Abermals achtzehn Pieçen für den Gesang, nur eine ausgenommen, die man im Heiligthum der Musen als öffentliche Denkmale deutscher Kunst aufstellen kann. Schon im ersten Lobgesang herrscht ein Feuer der Andacht und eine Würde im Ausdruk, die hinreissend ist. Das folgende Lied im Buchenwalde zeichnet sich durch seine edle Simplizität und durch das leise Flüstern sanfter Empfindungen so sehr aus, daß es Rez. schwer ward, sich nach öfterer Wiederholung von demselben zu trennen. Weniger hat uns das dritte Lied Naturgenuß befriedigt, ob es gleich auch seine guten Eigenschaften, vorzüglich in Rüksicht der Behandlung des Basses hat. Die beiden folgenden Lieder aber zeugen wieder ganz von dem hohen Kunstsinn ihres Herrn Verf. Das Abendlied von Claudius wird manchem um des rhythmischen Einschnittes im 3. und 6. und wieder im 13. und 16. Takt nicht ganz behagen. Das lezte kleine Lied in dieser Sammlung S. 7. ist ganz im Bachischen Geist. Nun folgen die grössere Singstüke, nemlich ein Motett, das zweite Chor aus dem 65. Psalm, drittes Chor aus demselben, Ouvertüre zum zweiten Theil der italienischen Passion von Metastasio, ein Terzett aus dem Krönungs-Te Deum, Arie aus einem englischen Kantate zugleich mit deutschem Text und zulezt die Ode auf die Genesung der Prinzen von Preussen in fünf Chören. Diese Auszüge aus grösseren Kirchenstüken sind mit vielem Fleiß und im ächten Kirchenstil geschrieben. Zur Probe des Inhalts dieser reichhaltigen Sammlung nehmen wir das schöne sanfte Lied im Buchenwalde in unsere folgende Notenblätter auf.

Aus Hamburg im Junius 1792.

In ihren vorigen Blättern der Korrespondenz d. J. haben wir eine Nachricht von unseren Musiken hier, von einem Iwan Andrewitsch (Iwan Andrewitsch) unterschrieben, gefunden, die wir gern gelesen und gut gefunden werden. Billig aber müssen wir das Andenken einer jungen Virtuosin nachholen, die mit allem Rechte verdienet, bekannter gemacht, und nach Würden geehrt zu werden. Sie ist die Tochter eines unseres hiesigen Musikers, Namens Herr Grund, eines geschikten und sehr brauchbaren Mannes, auf verschiedenen Instrumenten, bes

sonders des Fagotts, mit welchem er zum Gesellschafter des vortreflichen ersten Fagottisten des Herrn Schwenke (Vater unsers jezzigen Herrn Musik-Directors) in allen Koncerten dient. Dieses 9 jährige Kind, die allein ihre Geschicklichkeit des Klavierspielens, ihrem Vater zu danken hat, ist so ganz für Mozarts Arbeiten geneigt, daß sie nur diese mit einer besondern Vorzüglichkeit, Leichtigkeit, Precision und Ausdruck spielet und vorträgt, daß alle übrige sonst gute Komponisten, bei ihr keinen grossen Eindruck machen. Haydn liebt sie auch sehr, da aber so lange nichts grosses Neues an Koncerten u. s. w. erschienen, so wurde sie nicht gereizt, selbige mehr zu studieren. Sie hat sich verschiedene mal öffentlich hören lassen, auch selbst einige Koncerte gegeben, bei welchen man mit Vergnügen gewahr wurde, daß Hamburgs Einwohner, Freunde und Beförderer musikalischer Talente seyn, können und wollen, wenn sie nur auf einer vortheilhaften Art dazu gelenkt und gereizt werden. Sie erwarb hiedurch frühe Vortheile, die der gute Vater, zu ihrem künftigen Wohl sicherte. Ihr Wunsch und Verlangen ist, so wie mehrerer anderer Kenner und Verehrer des sel. Mozarts, daß bald mehrere Klavier-Konzerte u. s. w. erschienen möchten, um diese einstudieren zu können. Apollo! schenke uns diese bald. Dieser Frühling ist hier so reich an Fremden und Koncertgebenden gewesen, als man in vielen Jahren nicht erlebt hat, und dazu so ungewöhnlich häufig, daß man die erste Ursache dazu, eben nicht oft wünschen mag, nemlich die anhaltende Regenzeit bis nach Johannis, dadurch die Garten- und Landfreunde abgehalten wurden, wie gewöhnlich, fast alle Abende aus der Stadt zu seyn.

Herr Abt Vogler war der längst und werthgebliebene Fremde, der in 4 Kirchen 6mal mit bekannten Beifall und Bewunderung und bei einer unzähligen Menge Zuhörer gespielt hat, die aber doch den erwünschten Ertrag für ihn und die Kirchen nicht brachte, den die gute Anordnung dazu, hätte hoffen lassen. Wie überall, so auch hier, waren viele Gäste der niedrigen Classe hineingedrängt, die mehr Geräusch

machen und stören, als horchen, empfinden und wohlthun. Herr V. hat also wohl freilich eine gute Erndte gefunden, aber sie lohnte nicht so ganz nach Wunsch, so wie das Feld jezt durch stete Feuchte, auch bis jezt noch nicht sehr ergiebig und wohlthätig werden kann, wie es doch anfangs allen Anschein dazu hatte. Aber Hr. V. zieht doch gewiß mit der guten Aufnahme überall, der Ehre und guten Willen der Herren Vorsteher der Kirchen, sehr zufrieden seyn, da sie alle sehr zu seinen Gunsten eingenommen waren, und Bewunderung und Achtung von allen Kennern, mit sich nimmt. Er war willens nach Lissabon zu Schiffe zu gehen, aber wegen Krankheit der Königin, verschob er diese Reise, und entschloß sich, mit einem fertig stehenden Schiffe, nach Cadix zu gehen, sich von da nach Madrit zu begeben, und da so lange zu verweilen, bis zur Besserung der Königin von Portugal, um alsdenn sich bei derselben hören zu lassen.

Es giebt gerne in allen Kunstsachen rc., Nachahmungen. Auch hier hat Hr. V. bei einem bekannten geschickten Organisten, Feuer dazu entzündet, das ziemlich in Flammen gerieth. Schon vorhin wurden Versuche an Sturm Ungewitter rc. gemacht, aber — alles kann nicht glükken. Nun kams ans Donnerwetter. Auch dieses wolte man so wenig ähnlich finden, als die Gewitter beim Theater, den Natürlichen.

Daß Hr. Abt Vogler im ganzen musicalischen Fache, ein Mann ist, wie er seyn muß, kann nicht geläugnet werden. Sein Kopf und Feder vermag sehr vieles zu leisten. Wie sehr wäre es zu wünschen, daß dieser nun so sehr erfahrne Mann, der sich an so vielen Orten, so lange aufgehalten hat, Höfe, Kapellen, Städte, Koncert-Einrichtungen, Componisten und Liebhaber so viele, so genau kennen lernen, an keinen Ort flüchtig durchgelaufen, sondern alle und alles ziemlich genau und in der Nähe beäugeln und beobachten können, wie wäre, wenn dieser Mann vermögt werden könnte, uns vors erste eine Uebersicht seiner grossen Reisen und erworbenen Kenntnissen, der musicalischen Welt vorzulegen, und hernach bei mehrerer Muße, voll-

ständige Reisebeschreibungen, allen Musikfreunden zu schenken. Sollte ein solches, wirklich noch mangelndes, gründliches Werk nicht Freunde und hernach sehr viele Abnahme finden? Es ist hieran gar nicht zu zweifeln und eben so wenig, daß diese Ausgabe, den Herrn Abt die übrigen gewissen Vortheile sicher gewähren werde, die etwan seine kostbaren Reisen, hie und da, nicht möchten baigereicht haben. Ein jeder wird ihn bei seiner einst wünschende Ruhe, den Genuß diese Reisevortheile von ganzem Herzen gönnen, und gerne sein Schärflein dazu beitragen.

Herr und Madame Bauer, die aus Lissabon hieher gekommen, gaben Koncert, ersterer auf der Violine, mit vieler Fertigkeit und stark in Passagien, leztere auf ein so genanntes Cimbal, wie ein kleines Pentalo, oder grosses altdeutsches Hackbrett, mit bewundernswürdiger Fertigkeit, Richtigkeit und Annehmlichkeit, dadurch sie jedermann bezauberte, so wie durch ihr artiges Betragen, und die schwersten Klavier- und Violin-Koncerte, auswendig und ohne Noten spielte, ohne im geringsten im Tacte zu fehlen. Dieß war würklich etwas Neues und Seltenes fürs Auge und Gehör. Herr Wiber, gewesener Musik-Director beim Theater in Hannover, ein Reisegefährte des Hrn. Abt Voglers, ließ sich auch auf dem Klavier hören, und fand vielen Beifall. Herr Bertheaume mit seinen Zögling den jungen Lafont, gaben auch Koncert, für ersteren war der allgemeine Beifall getheilt, für lezteren aber völlig einig, daß er aller Bewunderung und Wohlgefallen, wegen seiner Fertigkeit, Reinheit und Nettigkeit in Spiel und Vortrage, verdiente. Einige andere fanden es nicht für rathsam, bei solchen Ueberfluß hier noch Koncert zu geben. Es haben uns nun alle verlassen, um anderswo Vortheile zu suchen.

Ein lange ausgesezter Abendzeitvertreib, wird wieder aufs neue eingerichtet, nemlich ein Vauxhall, in des Herren Rumke, (Rainecke) Garten, der dazu ziemlich dienlich seyn soll. Bisher ist aber die Witterung möglichst ungünstig gewesen, da es fast täglich regnet. Dem Theater hingegen sind diese ungefällige Abende, da die Einladungen aus der Stadt nicht günstig waren, desto vortheilhafter geworden, es war also fast immer ungewöhnlich voll, für diese Jahrszeit, und Herr Schröder ließ es auch dazu gewiß nie an guter Auswahl an Stücken, mangeln, dazu sogar einige ältere, lange nicht gesehene Trauerspiele, grosse Anlockungen wurden. Wie viel kann sich nicht auch Herr S. auf seine jezzige Gesellschaft nicht zu gute thun? Unter seiner Auf- und Ansezzung, wird auch das Mittelmäßige erhabener, gefälliger und beifallswerther befunden. Hamburg erkennet auch seinen Werth, und den, seiner Bühne, darauf es stolz ist. Man hat den Herrn Doctor Haydn aus London hier erwartet, worauf sich seine vielen Freunde sehr freueten, um ihn nach dem von daher hier erhaltenen schönen Kupferstich, so bei J. C. Westphal und Comp. zu haben ist, auch näher kennen zu lernen. Aber jezt heißt es, er sey nach Frankfurt berufen, um zur Krönung das Nöthige da zumachen und zu veranstalten. Da dieser Lieblingsautor für Deutschland so lange seine Muse verschlossen gehalten, so hoffen wir, wenn er nun wieder in seiner vorigen Freiheit hergestellt, und nicht mehr gebunden fürs engl. Theater und Konzerte alleine zu arbeiten, von zum nächsten Winter wieder, mit schönen neuen Sinfonien, Quartetten 2c. erfreuet zu werden. Der Kapellmeister Pleyel ist jezt auch in London, und ist da sehr wohl aufgenommen worden, so wie der Herr Doctor Haydn mit ausgezeichneter Ehre, Ansehn und allgemeiner Liebe, London verläßt. Es heißt, daß der Hr. Kozeluch aus Wien, diesen Sommer auch dahier erwartet würde. Welches einzige Parnaß ist London für alle grosse und wahre Künstler in allen Fächern!

Nachricht.

Da Herr Rath Boßler seine Musikhandlung nunmehr in Darmstadt etabliret hat, so werden unsere geehrten Herren Mitarbeiter und Korrespondenten gebeten, sich der bisherigen Addresse nur mit der Abänderung in Darmstadt zu bedienen. Darmstadt, den 25ten Julius 1792.

Die Expedition der
Musikalischen Korrespondenz.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 1ten August. 1792.

London.

A general history of music &c. from *Charles Burney* D. M. F. R. S. Vol. III. and IV. in *4to*.

(Fortsezung)

Nach einer aus Stryps von Burney gezogenen Beschreibung darf man aber schliessen, daß bei der Begräbnis jenes Königes dennoch alle Gebräuche der römischen Kirche pünctlich beibehalten worden.

Unter Edward VI. wurde das metrische Psalmsingen in englischen Kirchen und Kapellen eingeführt, so wie es noch heut zu Tage in Uebung ist. Die metrischen Psalmenübersezer waren Thomas Sternhold, John Hopkins und einige andre. Für damalige Zeiten war ihre Arbeit gut genug, heut zu Tage wird aber von geistlichen Dichtern billig etwas bessere gefodert.

Von der unglüklichen Königin Marie von Schottland rühmt der B., daß sie mit den Reizen ihrer Person, den Annehmlichkeiten ihres Umganges, ihrer sich auf sechs Sprachen erstrekenden Sprachkenntnis noch das Talent verbunden habe, die schwersten Tonstüke auf eine Art zu spielen, die wenigstens ihrem hohen Stande nicht zur Unehre gereicht habe. Auch giebt er Proben ihres Dichtergeistes, die wir aber in unsern blos musikalischen Gegenständen gewidmeten Blättern mit Stillschweigen übergehen müssen.

Camden versichert, die Königin Elisabeth habe so gut singen und die Laute spielen können, als es sich von einer Prinzessin erwarten lasse. In ihrer Kapelle bediente man sich neben der Orgel an hohen Festen auch der Trompete, Oboe, Zinken und Waldhörner. In ihrer 1559. publicirten Instruction an die Geistlichkeit beschäftigt sich der neun und vierzigste Artikel ganz mit der Kirchenmusik. Diese Königin lies sich das Schreien der Puritaner gegen den Choralgesang nicht irre machen, und wandte alle ihre Macht und Entschlossenheit an, ihn gegen die Angriffe dieser stürmischen Reformatoren zu schüzen. Zu den Zeiten mehrgedachter Königin kam auch das Musikantenpressen zum Behuse der königlichen Kapelle und der Kathedralkirchen auf, eine Gewohnheit, die mit dem noch üblichen Matrosenpressen die gröste Aehnlichkeit hatte. In Ritter Sloane's Sammlung findet sich das Original eines solchen von Elisabeth selbst unterzeichneten Preßdecretes, wovon der B. eine treue Copie hat abdruken lassen. Unter jener Königin Regierung und durch ihre Veranstaltung wurde in England neben dem von den Puritanern unablässig und auf die abgeschmakteste Weise angefochtenen Choralgesange auch der Figuralgesang in den Kirchen eingeführt. Bei der sehr umständlichen Beschreibung der metrischen Psalmen

die nimmt unser V. Gelegenheit, anzuführen, daß diese Musikart sich eigentlich aus Deutschland und zwar von Luther selbst herschreibe. Gelegentlich spricht er auch von Luthers Musikliebhaberei, und führt seinen ungewissem Sinne zu allen Zeiten wahren Spruch an: Scimus, musicam daemonibus etiam invisam & intolerabilem esse. Viele von unsern protestantischen alten Kirchenmelodien findet man ebenfalls hier eingerückt. Hierauf geht er zur Geschichte der calvinistischen Psalmodie. Er nennt sie die Psalmodie oder Psalmodien, ein Ding ohne Harmonie, Rhythmus, Accentuation und andre Bestandtheile eines melodischen Gesanges. Calvin hat wegen ihrer Einführung von Doctor B. einen sehr starken und lebhaft gegründeten Tadel auszustehen, und das um so mehr, weil, wie aus Famianus Strada mit historischen Beispielen gezeigt wird, nicht selten der calvinistische Pöbel durch dieß psalmodische Geheule zu den abscheulichsten Ausschweifungen des Fanatismus aufgehetzt worden ist.

Nach diesen zwey Digressionen kehrt der V. zu der englischen Kirchenmusik wieder, welcher er vor einer jeden andern kein Bedenken trägt, den Vorzug einzuräumen *). Die Namen eines Tallis, Bird und Morley, der drey größten Contrapunctisten in England, werden bei diesem Kolosse mit der ihnen gebührenden Achtung angeführt. Von Tallis stammet eine Kirchenmusik mit vier wesentlichen Stimmen, aus der sich, nach unserem V. lernen läßt, was wahrer Kirchenstyl und wie groß und hinreissend seine Wirkung auf dazu gehörig angewiesene Zuhörer sei. Von Bird ist das Jungfrauenbuch der Königin Elisabeth, ein rares noch vorhandenes Manuscript, worin Bird 70. Tonstüke gesezt hat. Die übrigen von den 300. die es enthält, stammen von andern Tonsezern der damaligen Zeit. Es ist eine Probe von Bird's Arbeit eingerükt. Auch Morley hat wie an seinem Jungfrauenbuche (das ist,

*) In Vergleich derselben mit der heillosen Sekvnerserei, die in den meisten Kirchen unsers lieben deutschen Vaterlandes herrschet, mag der englische Musik wohl nicht Unrecht haben. A. d. R.

dem Notenbuche zum Gebrauche der Königin Elisabeth und ihrer Hofdamen) gearbeitet. Sein Charakteristisches ist unerschöpfliche Mannigfaltigkeit in Variationen und unerreichbarer Scharfsinn in Aufsuchung dessen, was schwer zu spielen ist. Burney sagt, in Rüksicht auf Schwierigkeiten übertrefen die Compositionen des Morley alles, was man von Händel, von Scarlatti, von Sebastian Bach, von Immanuel Bach und von Clementi Schweres kennt. Zum Beschlusse dieses grossen Abschnitts wird noch etwas von der weltlichen Singmusik, von den berühmtesten damaligen Madrigalisten, und von der Instrumentalmusik jener Zeiten geschrieben. Leztere wollte und konnte nicht viel taugen und würde modernen Ohren sehr ungenießbar seyn. Die Tafelmusik der Königin Elisabeth bestand aus 12. Trompeten, 2. Paar Pauken und einer Menge Querpfeifen, Waldhorn und Trommeln und dauerte gemeiniglich eine halbe Stunde in einem fort.

In einem Anhange erläutert und vertheidigt er die metrische Psalmodie seiner Landsleute, der Engländer. Allein die uns beschränkende Kürze will uns davon keinen Auszug erlauben, so lehrreich er auch für manche Kirchencomponisten unserer Zeit ausfallen würde.

Der zweite Abschnitt beschäftigt sich mit der Geschichte der italienischen Musik im sechszehnten Jahrhundert. Da er nicht weniger enthält, was deutschen Lesern sehr bekannt ist, so können wir uns in seiner Anzeige desto kürzer fassen. Nach dem Vorgange der Schriftsteller von der Malerei theilt er auch die Tonkunst der Italiener in die Römische, Venezianische, Neapolitaner, Lombarder, Bologneser und Florentiner Schule. In der Römischen steht Palestrina an der Spitze und eine Analyse von seinen Magnificats findet sich im Werk von S. 170 an. Palestrina übertrift noch den grossen Harmonisten Zarlino darin, daß es ihm besser, als diesem, glükte die Kunst in seinen Kunstwerken zu verbergen. Die Fuge war dem Palestrina, sagt der V. so natürlich, wie Dryden die Reime. Mit eben so grossem Lobe spricht er auf S. 203. von den Contrapuncti-

sten Luca Marenzio, da er hingegen den berühmten Dilettanten, Carlo Gesualdo, Prinzen von Venosa, ziemlich strenge mit Kritik züchtigt. Da wir das Stük dieses Kapitels nicht ganz verfolgen können, wollen wir noch anführen, was darin von Claudio Monteverde gesagt wird. Seine Neuerungssucht, Verwegenheit und vielen im Sezte genommenen Licenzen machten ihn zwar zum Gespötte seiner Zeitgenossen, allein die Nachwelt rächte diesen Undank. Monteverde war der erste, der sich doppelter Dissonanzen, z. B. einer ♮, einer ♮, und einer ♮ bediente. Daneben hatte er das Verdienst in allen Stimmen einen fliessenden Gesang einzuführen, als seine Vorgänger nicht bewerkstelligen konnten. Auf S. 239 findet sich ein instruktives Beispiel von der Sezart dieses Originalgenies.

Nun verläßt der V. Italien und begiebt sich nach Deutschland, Frankreich, Spanien und in die Niederlande, mit deren sämmtlicher Länder Musikgeschichte vier Abschnitte ausgefüllt werden. Leider ist unsre Anzeige schon allzu gros, um noch aus diesen Abschnitten Auszüge zu liefern. Also nur noch Einiges zur Probe! Im siebenten Kapitel wird ein vierstimmiges Madrigal von dem Franzosen Jacques Arcadelt (dessen Name Burney in Archadalt vorgeschrieben hat) einem Schüler des berühmten Josquin Deprez (Josquinus Pratensis) mitgetheilt, dessen Gedankenfülle, Klarheit, Simplicität und reiner Saz es zu einem Muster in dieser Art von Tonstüken erhebt. Und in eben dem Abschnitte findet sich noch eine vierstimmige lateinische Arie von Orlando Lasso, dem Tonsezer, welcher es zuerst wagte, Tonstüke in der chromatischen Weise zu schreiben.

(Die Fortsezung folgt.)

Mainz, am 22 Julius 1792.

Merkwürdige Aufmunterung eines Künstler-Talents. Geschehen bei höchster Anwesenheit Ihrer Majestäten des Kaisers und der Kaiserin zu Mainz.

Gestern den 21ten dieses früh um 7 Uhr wurde unser beliebter Abbe Sterkel berühmter Klavierspieler und Tonsezer aus Würzburg, dermalen Kapitular und Kurfürstl. Hofkaplan dahier durch den Kaiserlichen Obersthofmeister Se. Excellenz, den Herrn Grafen von Schaffgotsch beordert, sich um halb zwölf Uhr bei Ihro Majestät der Kaiserin melden zu lassen, indem Höchstdieselben ihn zu sehen und zu sprechen wünschten.

Herr Kapl. Sterkel befolgte diesen ihn so überraschenden höchsterfreulichen Befehl pünktlichst, derselbe war kaum gemeldet, als Ihro Maj. ihn vorzuführen befohlen, und beim Eintritte denselben mit der freundlichsten gnädigst herablassenden Mine empfingen, mit den allergnädigsten Ausdrücken, daß Höchst Sie Sich erfreuen ihn hier gefunden zu haben und wieder zu sehen, denselben an seinen Aufenthalt in Neapel, und wie Sie damal bei Ihren Königlichen Eltern vor 10 Jahren das erstemal vor ihm gespielt haben, erinnernd, sezten Sie gnädigst hinzu, daß Sie noch immer viel Freude am Klavierspielen haben, daß Sie des Hrn. Sterkels Musik vorzüglich lieben, und alles, was Sie von seiner Arbeit bekommen können, kopiren lassen. — Daß Sie anjezo auch singen, das Klavier aber dennoch lieber haben, aus der Ursache, weil man im hohen Alter nicht mehr singen, wohl aber Klavierspielen könne. — — Unter ähnlichen allergnädigsten Ausdrücken geruhten Allerhöchstdieselben Sich über eine Viertelstunde mit Hrn Sterkel zu unterhalten. Beim Weggehen mußte sich derselbe verbinden, Ihro Majestät auch in Wien zu besuchen. — Herr Sterkel war im Taumel des Vergnügens über dieses unerwartete gehabte beneidenswerthe Glük kaum zu Hause angekommen, als er abermal durch einen Kurfürstl. Hoflaufer zur Se. Excellenz Herrn Grafen von Schafkotsch berufen wurde, da er sich demselben präsentirte und dessen Befehle vernehmen wollte, sagten Se Exc., daß sie den Auftrag hätten im Namen von Ihro Majestät der Kaiserin ihme dieses Souvenir *)

*) Dieses Souvenir besteht in einer goldenen Tabatiere ganz emaillirt. Der äussere Rand des Dekels ist mit sehr schönen grossen orientalischen Perlen besezt, auf dessen Mitte befindet sich der Na-

einzuhändigen, welches ihn an seine Verbindlichkeit Ihro Majestät in Wien zu besuchen, erinnern sollte.

Ich könnte mehrere hundert Freunde nennen, die Herrn Sterkel wegen dieser ausgezeichneten allerhöchsten Gnade mit Freuden Glük wünschen.

Im Buchenwalde.

Hier im dunkeln Haine
Weil' ich gern alleine
Ruh' am kleinen Bach,
Fühle milder Leiden
Und ein Heer von Freuden
Folgt mir traulich nach.

Wie der Bach, so leise,
Nach so sanfter Weise,
Schlägt mir hier das Herz,
Und die Zauberkehle
Meiner Philomele
Singt mich um den Schmerz!

Ach in dieser Fülle
Wird das Herz so stille
Wird so wohlgemuth,
Und nach sanfter Weise,
Wie der Bach, so leise
Fliesset all' mein Blut.

Süsse, holde Stille,
Du, der Freuden Fülle,
Flieh', o flieh' doch nie!
O Natur, du Milde,
Gleich ich deinem Bilde,
Immer spät und früh!

Hier beim linden Säuseln
Bei des Baches Kräuseln
Fleh' ich sanften Sinn.
Gib, o Gott, hienieden
Meiner Seele Frieden,
Nimm den Unmuth hin.

Karoline Rudolphi.

Anekdoten.

Ein bürgerliches artiges junges Frauenzimmer spielte in einer Assemblee auf dem Klaviere. Man bewunderte sie und klatschte ihr den verdienten Beifall. Unter ihren Zuhörern befand sich auch ein Herr General, der sich, wie es oft geschieht, auch die Miene gab, als hätte ihr Spiel auch auf ihn gewirkt, und als verstehe er etwas von der Musik. Er trat ihr, da sie aufstund, näher; schmeichelte ihr seinen Beifall zu und fragte dabey: Spielen sie, mein Engel, auch Generalbaß? Das Mädchen wußte, daß er ganz Laye in der Musik war, und antwortete aus dem Stegreife: Nein, Ihro Excellenz, ich spiele nur erst Corporalbaß! So, so! Nikte er ihr zu, und gieng ab und wunderte sich.

In einer gewissen Kapelle an einem kleinen fürstlichen Hofe sollte eine neue Geburtstags-Kantata probirt werden. Der Komponist davon mußte die Probe derselbigen dem Herrn Hofmarschall melden, weil er seinem Fürsten zum voraus Notiz von ihrem Werthe und Unwerthe anzeigen müsse. Nun geschahe es, daß einige an der alten Geige, statt Moll, dur griffen. Der Konzertmeister, ein Wiener von Geburt, schrie dahero nach seiner Mundart laut auf: Mohl, mohl, mohl! Hastig sprang der Kunstrichter, der Herr Hofmarschall, von seinem Lehnstuhle voller Neugierde auf und schrie noch lauter: Wo, wo, wo ist er? Knittel her, Knittel her, denn er war der Meynung, es wäre ein Thier, daß man Moll oder Molch nennet. O weh! — O weh! — Doch vielleicht verstehn solche Herren den Küchenzeddel eher, dahin wir sie verweisen.

mentzug Ihrer Majestät der Kaiserin auf einem blauen Fluß mit kleinen Brillanten vorgestellt, welche Namenschiffre rund herum mit 45 großen Brillanten eingefaßt ist. Man schätzt sie sehr hoch im Werth.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 8ten August. 1792.

London.

A general history of music &c. from *Charles Burney* D. M. F. R. S. Vol. III. and IV. in 4to.

(Beschluß.)

Er wurde zu seiner Zeit für einen Tonsezer gehalten, welcher den Styl verdorben habe, allein die billigere Nachwelt gestund ihm zu, daß gerade er es gewesen sei, durch den die Farben zur musikalischen Malerei so bearbeitet, gemischt und verfeinert worden, daß sie hauptsächlich zu Theaterwerken mehr Brauchbarkeit erhielten, als sie zuvor noch nicht besessen.

Ueber Cipriano Rore wird auf S. 315. wie folgt, geurtheilt. "Mehrere rohe, gezwungene und unerwartete Modulationen des Cipriano Rore wurden zwar ihrer Kühnheit und Neuheit wegen bewundert, aber von seinen Nachfolgern nicht angenommen. Passagen und Effekte, die sich durch Schönheit und Lebhaftigkeit auszeichnen, werden bald ein Raub des Plagiats und der Nachahmungssucht, während alles was schwer und so zu reden aussernatürlich ist, lange Zeit dem Erfinder eigenthümlich bleibt. Zuweilen geschieht es, daß nach langen Jahren ein Tonsezer der selbst nichts Neues erfinden, und mit natürlichen Kunstmitteln die Bewunderung erregen kann, welche das Ziel seiner Wünsche ist, sich entschließt, dergleichen Neuerungen wieder aufzutischen, und sich damit gegen sein Publicum zu brüsten. Aber dies wird sie auch dann verwerfen, und wird dies thun, so oft wiederum was dergleichen geschieht. Neuigkeitsjäger, die kein Genie zum Erzeugen einer neuen Musikgattung haben, sollten doch begreifen, daß tausend andre dergleichen Passagen und Modulationen ebenfalls ersinnen konnten, allein um ihres reifen Urtheils und gebildeten Geschmaks willen keinen Gebrauch davon machen mögen. Sobald man aufs Angenehme, Natürliche und Vernünftige Verzicht thut, wird man immer neue Modulationen und Veränderungen der Nebenstimmen, die ungebraucht sind, zum Vorschein bringen, aber neu und natürlich zugleich seyn, können nur Genies vom ersten Range."

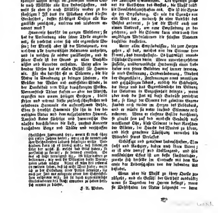
W. R.

Gedanken über die Musik und die Oper Nephtis. Dem Schatten des Abbe Arnaud gewidmet.

(Aus dem Französischen des Msr Toscan übersezt *).)

Sage mir, Arnaud, sage mir, du Mann, der sich durch das lebhafteste Kunstgefühl zum Range der Künstler selbst emporschwang, sage mir, worin besteht das unbegreifliche Geheimniß der Macht der Töne über die Herzen der

*) Ein Frauenzimmer, welches mit der richtigsten Sprachkenntniß der deutschen und französischen Sprache den ausgebildeten Geschmak im artistischen und belletristischen Fache verbindet, ist die Uebersezerin des obenstehenden schönen Aufsazes. Es würde die unschicklichste Mißbrauch des freunds



Menschen? Was für eine Beziehung findet sich zwischen dem Beben einer durch die Singstimmen oder Toninstrumente bewegten Luft und unsern Gemüthseigenschaften? Was für ein thätiges Wesen erregt im Innersten meiner Seele nach Willkühr alle ihre Leidenschaften, und weis sie eben so nach Willkühr wieder zu besänftigen? Ist dies die Würkung eines blossen Geräusches, dessen flüchtiges Daseyn alle Augenblike zernichtet, verloren und wiederum erneuert wird?

Harmonie herrscht im ganzen Weltbaue; sie hat die Verbindung aller seiner Theile angeordnet, sie beseelet unter sich alle organisirte Wesen; der Mensch aber ist der Mittelpunct, von welchem alle harmonischen Relationen ausgehen, und in welchen sie wieder zurüklaufen, und in seiner Seele ist der Grund zu allen Verhältnissen und Accorden enthalten. Unter allen lebenden Wesen hat er allein Gefühl für Harmonie. Für ihn herrscht sie in Stürmen, die die Natur in Unordnung zu bringen scheinen, im Brüllen der Wellen und entfesselten Winde, in der Dunkelheit vom Blize durchkreuzter Wolken. Vernunftlose Thiere fliehen — aber der Mensch, ergriffen von einem heiligen Entsezen, bleibt stehen und widmet dieser zugleich schreklichen und erhabenen Harmonie ein aufmerksames Gehör. Eben so herrscht Harmonie für ihn in der beruhigten Natur und dem aufgeheiterten Himmel. Tausend kleine flüchtige und harmonische Geräusche durchströmen die Luft, tausend Koncerte durchtönen Berge und Thäler und verschaffen dem Menschen schwermüthig sanfte Empfindnisse.

So wie die Sprache, so ist Musik eines von den Dingen, wodurch sich die Wesenheit des Menschen charakterisirt. Die Sprache zeichnet die Aussichten des Geistes, die Musik drükt die Gemüthseigenschaften aus. Sie ist die Sprache der Empfindung. So wie die Sprache nur ein Wort hat, wodurch sie eine Aussicht des Geistes andeutet, so hat die Musik auch nur einen Ausdruk, um eine Empfindung zu bezeichnen, und die Stimme kann aber durch ihre unzähligen Modulationen die feinsten Nuancen derselben darstellen.

Unter allen Empfindnissen, die zum Herzen gehen, ist das, welches von der Stimme herkömmt, das durchschlüsste. Es hinterläßt unauslöschliche Spuren darin. Wenn unvorhergesehene Zufälle, unüberwindliche Hindernisse einen Liebhaber von seiner Geliebten auf immer trennen, so mag Entfernung, Ortsveränderung, Neuheit der Gegenstände, Zerstreuungen eines unruhigen und geschäftigen Lebens, endlich die Schönheit, die Reize und das Eigenthümliche der Bildung der Geliebten in Vergessenheit bringen, wenn aber auch die Zeit all diese Eindrüke zernichtet hat, so klingt die Stimme des geliebten Gegenstandes noch immer im Herzen des Liebhabers, und er würde sie unter tausend Stimmen noch erkennen. Wenn er einsame Gefilde durchirret, so glaubt sein auf das mindeste Geräusch aufmerksames Ohr, diese Stimme in dem Rauschen der Blätter, im Hauche des Windes zu hören, und diese grausame Täuschung vermehrt die Bitterkeit seines Verlustes.

Gehässige und grausame Leidenschaften, Ehrsucht und Rachgier, haben auch ihren Accent; er ist aber dumpf und übelklingend, und sein musikalischer Effect ist um desto schrecklicher, zumahl sich derselbe im Contraste mit dem Accente der Leidenschaften von der liebenden Art befindet.

Wenn aber die Musik zu ihrer Quelle zurükgeht, und ein Gefühl der Gottheit ausdrükt; wenn sie Tugenden der Heroen besingt, wenn sie Wohlthaten der Natur lobpreiset — denn

schaftlichen Zutrauens seyn, womit sie mich schon seit vielen Jahren beehrt, wenn ich sie nennen und ihre Bescheidenheit dadurch beleidigen wollte. Verhindern kann ich es freilich nicht, daß diejenigen Leser der musik. R. welche das Glük haben, sie persönlich zu kennen, sie dennoch errathen. So wie ich nicht vermögend bin, im Allgemeinen zu bestimmen, wie weit die Discretion dieser Dame gehen möchte. Nimt es wäre das erstemal in meinem Leben, daß ich nicht Wort hielte, wenn ich zu der Entdekung einer Person beitrüge, die noch zur Zeit nur incognito unter den Schriftstellern erscheinen will, bis sie durch eigenthümliche Geisteskinder das Recht erworben zu haben hoft, sich nennen zu dürfen.

J. A. Weber.

nimmt sie einen himmlischen Charakter an! Ihre Gesänge füllen denn die Seele mit einem heiligen Enthusiasmus. Diesem göttlichen Ausdrucke verdankte die Musik der Alten alle ihre Wirkung. In welch Entzücken und Vergessenheit ihrer selbst mußten nicht die halbwilden rohen Menschen gerathen, wenn ein von der Gottheit und dem Genius der Heroen begeisterter Mann unter ihnen auftrat, und ihnen die ersten Wohlklänge der Harmonie und des Gesangs zu hören gab! Wie drängte sich die Menge um ihn herum! Wie reichten sie ihm ein Ohr, welches über die neuen und unbekannten Tonverbindungen erstaunte! Wohlherzigkeit überströmte die Zuhörer, verbreitete sich über die ganze Natur, und schien einen Lebenswärme auch den fühllosesten Gegenständen mitzutheilen. Konnte der Mann, der solche Wunder wirkte, für einen blossen Sterblichen gehalten werden? Man glaubte eine Gottheit sei vom Himmel herabgestiegen, die Menschen die Sprache der Götter zu lehren; die Menschen heiligten das Andenken davon, indem sie Tempel errichteten, wo diese wohlthätige Gottheit bei Errichtung gesellschaftlicher Anstalten den Vorsiz hatte, und zur Regel der Sitten und Erhaltung der Geseze erhoben wurde.

Die Musik hatte die Griechen zur Civilisirung vorbereitet, ihre ersten gesellschaftlichen Einrichtungen gemacht, und ihre Gesezgebung mit einem göttlichen Glanze versehen, aber sie mußte von ihrer Macht auf die Herzen verlieren, je vollkommener die Gesellschaften wurden, jemehr die Kenntnisse sich vervielfältigten, und jemehr man blos den Wahrheiten Beifall gab, die sich berechnen, messen und demonstriren lassen. Nach und nach giengen die ausdrucksvollsten Sprachaccente verloren und das Gefühl wurde seiner Herrschaft beraubt. Endlich verlosch es, und die Leyer des Orpheus zerbrach in den verwegenen und ungebildeten Händen des Räsonnements, als neue Secten aufstunden und an der Natur und Vorsehung zweifeln lehrten.

Bald hernach überschwemmten Horden von Barbaren Griechenland und verheerten das Vaterland der Künste, die Kunstmeisterstüke dessel-

ben wurden theils verstümmelt theils in andere Länder zerstreut, und gaben der Nachkommenschaft zugleich Zeugnis von ihrer eignen Vortreflichkeit und dem Werth ihrer Feinde. Sehr bemerkenswerth aber ist es, daß die einzigen Bruchstüke der alten Musik, welche den Ruin der Kunst überlebten, nur in einigen der Gottheit geweihten Hymnen auf uns gekommen sind. *)

Aus diesen entstellten Ueberbleibseln der griechischen Musik zogen die Contrapunctisten Leo, Pergolese, Durante und andre die reine und einfache Beschaffenheit ihrer Gesänge, wie ein Rittoria und ein Buonarotti in verstümmelten Bildsäulen und zerstreuten Gliedmassen den unnachahmlichen Ebenmaasse und Formen des Wahren und Schönen der bildenden Künste auffanden. Der dramatische Stoff aber, den sie bearbeiteten, war des grossen Antheils beraubt, welchen das Herz an Producten der Kunst zu nehmen pflegt, und nur etwas Temporelles und Locales, daher auch ihre Theatercompositionen nicht so fortdaurenden Beifall fanden, wie ihre religiösen Tonstüke, die für alle Zeiten und Länder gesezt sind, und bis auf uns mit aller Schönheit und Tugend kamen, auch für ewige Zeiten das Gepräge der Empfindungen an sich tragen, welche sie den Tonsezern eingegeben hat.

Soll ich nun den Nachfolgern und Schülern jener grossen Tonkünstler sprechen? Sie hatten weder ihr Genie noch ihre Seele. Jene modelten sie sich nach dem materiellen der Muster

*) "In den ältesten Zeiten (schreibt Plutarch in seiner Abhandlung von der Musik) kannten, wie man behauptet, die Griechen nicht einmal die theatralische Musik, weil sie die ganze Tonwissenschaft und Tonkunst nur zum Gottesdienste und dem Unterrichte der Jugend gebrauchten, ehe bei ihnen Schaubühnen aufgebaut wurden. Dennoch hörte man die Musik nur in den Tempeln, und wenn unsern Männern Ehrenbezeugungen gemacht wurden. Auch ist es wahrscheinlich, daß die Namen Theorie und Theater, und das Wort Θεωρεῖν, welche schon vor Errichtung der Schaubühnen in der griechischen Sprache gebräuchlich waren, von Θεὸς (dem griechischen Namen der Gottheit) müssen hergeleitet werden."

von jenen, aber das nicht mittheilbare Kunstgeheimnis jener Meister blieb ihnen verborgen. Sie machten sich Formen und Tonkreise, innerhalb welcher sie die Modulation herumgehen liessen, gleichsam als wenn sich Begeisterung der Natur im Kreise und ausgezeichnete Laufbahnen einschliessen liesse, und als wenn der Accent der Leidenschaften nicht den ordnungslosen und stürmenden Bewegungen von diesen sich nachbilden müßte.

Nun sang man nicht mehr fürs Herz, sondern nur fürs Ohr. Die Singkunst wurde zur Kunst, die Töne fein auszuspinnen, die Stimme zu regieren, und sie mit Leichtigkeit durch alle Töne modulieren zu lassen. Man wollte aus der Singstimme die Nebenbulerin eines Instruments machen, dessen Würkungen sie nicht einmal erreichen konnte. Zum wenigsten giebt der Tonkünstler seinem Instrumente einen Theil seiner Seele, wenn er selbst eine Seele hat; aber der Sänger ließ nun nichts hören, als seine Stimme, und was das Lächerliche aufs höchste trieb, das war, daß man Castraten sehen mußte, die ohne Kraft, ohne Begierde, ohne Leidenschaft und schwächer waren als Weiber, die sich dem ohngeachtet in die Haut des Nemäischen Löwen steckten und die Rolle des Herkules spielten, die des Gefühls der Liebe beraubt waren, und doch von Lieben singen und ihre Entzükungen und Leiden singend wollten.

Fruchtlos waren die Vorstellungen von Dichtern und Weltweisen gegen diesen falschen Geschmak, der Dramen ohne Interesse und Musik, ohne Würkung hervorgebracht hatte.

(Die Fortsezung folgt.)

An das musikalische Publikum im Betreffe des Elementarwerks der Harmonie und des Generalbasses.

Da die Ankündigung dieses gemeinnüzlichen, von den bisherigen Herren Pränumeranten so gut aufgenommenen Werks nicht allen, besonders unbemittelten Liebhabern genugsam bekannt geworden ist, und sich doch Manche dasselbe um den Pränumerationspreis anschaffen möchten: so erkläre ich hiermit, daß dieselben, wenn sie sich jezt gleich vor der Erscheinung der 2ten Abtheilung melden, um so mehr als Pränumeranten angenommen, und der 2ten Abtheilung vorgedrukt werden sollen, als es mir mehr um Beförderung der Aufklärung in der harmonischen Kenntnis, als um übertriebene merkantilische Vortheile zu thun ist. Der Pränumerationspreis auf eine jede Abtheilung ist 1 fl. 12 Xr. Rheinisch oder 16. Ggr. Sächsisch. Man kann sich deshalb entweder an mich, oder an die Bossler'sche Musikhandlung zu Darmstadt wenden. Der Zeit, wann die 2te Abtheilung dieses Werks herauskommen werde, getraue ich mir deswegen nicht genau zu bestimmen, weil oft wider alle Erwartung einige Hindernisse in die Quere kommen können, doch will ich an meinem Theile alles anwenden, daß sie bald erscheine. Die bisherige Herren Pränumeranten belieben die Pränumerationsgelder bis zu Ende künftigen Monats an ihre Behörde zu senden. Biberach, den 1ten August 1792.

Justin Heinrich Knecht,
Musikdirector.

Unser heutiges Notenblatt enthält den Anfang einer von Herrn P. Sixt Buchmann im Reichs Kloster Marchthal alla Zoppa (auf eine hinkende Weise) gesezte Orgelfuge, wobei das Thema mit einem Paar Veränderungen vorkömmt. Da es noch wenig Orgeln giebt, die über das dreymalgestrichene c herausgehen, so muß diese Fuge, welche von der soliden Sez- und Spielart des geschikten Herrn Verfassers zeugt, und welche noch auf dem Clavecin und Forteplano guten Effect macht, um einen Ton herabgesezt werden, wenn man sie auf einer nur aus 4 Octavenabtheilungen bestehenden Orgel spielen will.

Eine sehr geschikte Sängerin wünscht auf bevorstehenden Winter bei einem Hofe oder sonst wo als Sängerin bei Winterkonzerten angestellt zu werden. Das Nähere erfährt man bei der Expedition dieser Korrespondenz in Darmstadt.

Numero 33.

Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 15ten August. 1792.

Gedanken über die Musik und die Oper Nephtha. Dem Schatten des Abbe Arnaud gewidmet.

(Aus dem Französischen des Mse Toscan übersezt. *)

(Fortsezung)

Selbst Metastasio, dieser allzeit wahre und öfters erhabene Naturmaler, opferte allzu oft seine Kunst seinem Vergnügen auf, und schmiegte sich an Formen einer Kunst deren Unzulänglichkeit zum Ausdrucke grosser Leidenschaften er allzuwohl fühlte. Dann sah er mit Schmerzen sein Werk an, und sagte, wie auch dies arme Drama beschaffen seyn mag, so wird es nichts dabei gewinnen, wenn es gesungen wird.

Endlich erschien jenes lang erwartete Genie, welches das menschliche Herz in all seinen Dichtern erforschte, und in seinem eigenen Herzen alles Gefühl der Gottheit und Natur verschlossen besas, alle Kunstmittel zum Ausdruke dieser Gefühle besas, und ihnen ihre Ehre und Herrschaft wieder eroberte. Es suchte ein Volk, dem eine eben eigenthümlich gewordene barbarische Musik nicht mehr gefiel, und welches keine andre kannte, doch aber geneigter war den Ausdruk eines natürlichern, wahren und expressiven Gesanges in sich aufzunehmen, es suchte eine Sprache, die durch die Schriften von Weltweisen ausgebildet war, Energie ohne Rauhigkeit, Sanftmuth ohne Weichlichkeit besas, und gleich brauchbar zur Präcision des Gedankens und der Beweglichkeit der Beredsamkeit war. Es wünschte sich Dichter, wie ein Aeschylus und Sophokles, die nur grosse Leidenschaften zeichneten, und ihre Schauspiele nicht mit einem kleinen Interesse einer einzelnen Gesellschaft versehen, sondern ihnen ein allgemeines Interesse für die Menschheit zu verschaffen wußten.

Es glaubte dies Volk, diese Sprache und diese Dichter in Frankreich zu finden. Es kam, und der gute Erfolg krönte seine Hofnungen, und Paris bekam ein Schauspiel zu sehen und zu hören, welches der alten Griechen würdig war, ein Schauspiel, wo die grossen Leidenschaften durch Contraste in Bewegung gesezt, den Menschen darstellten, wie er auf den Scheine des Lebens herum getrieben wird, und allenthalben seinem unvermeidlichen Schiksale zueilt.

Konnte wohl eine andere Sprache, als die Sprache der Musik, soviel verschiedenes Interesse ausdrüken, soviel entgegengesezte Bewegungen darstellen? Wer konnte sie gut oder noch besser als der Gesang der Leidenschaften in ihren unendlichen Nuancen verfolgen und sie mit ihrem eigenthümlichen Ausdrüken schildern? Welche wahre Empfindsamkeit muß aber nicht ein Tonsezer besizen, der solch ein Werk unternimmt! Welchen Scharfsinn, welche Herzenssicherheit, um den für jedes Empfindniß, für jede Bewegung schiklichen Ton und Accent zu finden! Kann eine blosse Combination von Tönen solche Schilderungen hervorbringen? — " Wenn ich " seze, sprach Ritter Glück, so trachte ich zu

„ vergessen, daß ich ein Tonkünstler bin." Ohne Zweifel that er das, um sich desto mehr daran zu erinnern, daß er Gatte, Vater und Liebhaber war, daß er zuweilen den dornichten Weg des Unglüks wallen mußte; sich dann ein andermal mit Aussichten auf Glük berauschte; folglich sich in all die Situationen der Personen sezte, die er in Action brachte, sich ganz den Empfindungen überlies, die er ausdrüken wollte, und nichts hörte, als die Stimme und Eingebungen der Natur.

Mit eben soviel Genie und einer eben so lebhaften vielleicht aber sanftern Einbildungskraft, mit mehr Zärtlichkeit gieng der Tonsezer der Oper Nephtha auf dem Wege des Ritters, und wußte aber seine Fehler zu vermeiden. Er konnte noch besser die Kunstleidenschaften zu erregen und zu motiviren, indem er gradweise die Theilnehmung der Zuschauer vermehrte, und sie von Rührungen und Thränen bis zum höchsten Grade des Mitleids ja bis zum Schreken haben ließ.

Wenn die heroische Tugend der Nephtha in Plutarchs Erzählung interessirt, welch Schauspiel gewähret sie erst auf der Bühne! Welch Mitleiden wird durch ihr Opfer erzeuget! wie viel Stärke bekommen ihre Sentiments durch den musikalischen Ausdruk! Was für Aussichten von Unsterblichkeit liegen in den Melodien, in den Wirkungen des Orchestres, und in den Stellen, auf welchen die Handlung ruhet!

Schaut hier am Fusse dieses kahlen Berges die Begräbnisse der Könige Egyptens, mit traurigen Cypressen umschattet! Die Priester wachen an den Gräbern beim Schein der Lampen: einer am Grabe des Sethos beweinen sie den Verlust ihres Königes, sie singen Trauergesang, und beklagen darin den Abzug, der unter dem Dolch eines Meuchelmörders dahinsank. Eine dunkle Harmonie erwacht im Orchester, und scheint aus der Tiefe der Gräber hervorzukommen. Nun aber erscheinen die ersten Strahlen der Morgensonne, und verbreiten über die ganze Natur, so wie in den Herzen der Menschen, Trost und Freude. Auf die Gesänge des Schmerzens folgen nun Gesänge der Schwermuth, welche die Wiederkehr von Fried' und Ruhe der Seele ausdrüken.

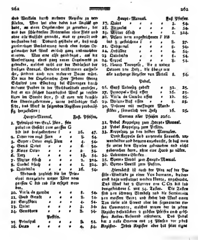
Nephtha tritt hervor mit ihrem Kinde an der Hand, und ist im Begriff den Sethos an seinem Grab ihre Thränen zu weihen. Ihr Gesang ist anfänglich feierlich, sie nimmt den Schatten ihres Gemals zum Zeugen ihrer Treue, und gleichsam als ob dieser Schatten vor ihr erschiene, überläßt sie sich allem Tiefgefühl der Liebe, ihr Andenken an den Namen wird schmerzhafter, ihr Kummer lebhafter; sie zeigt dem Schatten ihr Kind, welches mit seinen kleinen unschuldigen Händen das Grab seines Vaters, dessen Schiksal ihm unbekannt ist, umarmt und mit rührendem Schmerz in die Thränen seiner Mutter weint.

Sethos kam durch Meuchelmord um, seine Gemahlin will seinen Tod rächen, und ihr Herz kocht Rache. Der Oberpriester Amedes allein kennt den Verbrecher, sie fragt ihn. Was hört sie? Pharen, der Bruder ihres Gemals, Phares den Sethos sterbend mit seiner Gattin vermälen wollte, Phares ist der Mörder. Bei diesem schreklichen Worte vergißt Nephtha ihren Haß, ihre Rache, ihre eigene Gefahr; sie sieht nur die Gefahren, die ihrem Kinde drohen. Ist nicht alle Zärtlichkeit, Sorge und Bekümmerniß eines mütterlichen Herzens in den Bitte enthalten, die sie an Ameden thut? Wie bemüthig bittend wird da nicht ihr Ton? Ameden ist die einzige Stüze ihres Sohnes. Amedes wird ihn schüzen. Er wird dem zum Todtenopfer für Sethos versammelten Volke den Eid abnehmen, seinen Tod zu rächen.

(Der Beschluß folgt)

Einige Nachricht von der Orgel in der Spitalkirche zu Dinckelsbühl.

Nachdeme die hiesig Evangel. Gemeine von Jahr zu Jahr stärker angewachsen, und das ursprünglich in der Kirche von der Evangel. Kirchenpflege dahin gestzte Positiv-Orgelwerklein zu Unterstüzung des Chorals zu schwach worden, so hat man den Bedacht dahin genommen, sol-



ches Werklein durch mehrere Register zu verstärken. Man hat aber dabey das Unglük gehabt, an einen Orgelmacher zu gerathen, der aus den schlechtesten Materialien ohne Fleis und ohne alle Aufsicht gemacht, was er gewollt und verstanden hat. Dadurch geschahe es, daß nach zweimaliger Veränderung durch eben diesen Orgelmacher das Werk endlich ganz unbrauchbar worden. Man war also genöthiget, auf die Verfertigung eines ganz neuen Orgelwerks zu gedenken, welches nicht nur den Bedürfnis der hiesigen Evangel. Gemeine vollkommen entspreche, sondern auch von mehrerer Dauer wäre. Da nun der Orgelmacher Herr Johann Georg Schultes von Ellenberg bei Ellwangen durch mehrere Proben in der Nachbarschaft erwiesen, daß er ein solches dauerhaftes Werk zu verfertigen im Stande seye, so ist man mit demselben übereingekommen, unter beständiger Aufsicht, das Werk in folgenden Registern probmäßig herzustellen:

Haupt-Manual.	Fuß.	Pfeifen.
1. Principal von Engl. Zinn, fein polirt im Gesicht vom grossen G bis ins dreigestrichene f	16.	47.
2. Octav von engl. Zinn	8.	54.
3. Super-Octav engl. Zinn	4.	54.
4. Gems Quint	6.	54.
5. Kleine Octav	2.	54.
6. Terz	1⅗.	54.
7. Mixtur 6fach	2.	324.
8. Cimbel 6fach	1.	324.
9. Quintatön	16.	54.
Wodurch zugleich die im Principal mangelnde untere Töne vom grossen C bis zum Fis ersezet werden.		
10. Viola da gambe	8.	54.
11. Grob Gedakt	8.	54.
12. Spizflöten	4.	54.
13. Quint	3.	54.
14. Gemshorn	8.	54.

Positiv.

	Fuß.	Pfeifen.
15. Principal	8.	54.
16. Octav	4.	54.

Haupt-Manual.	Fuß	Pfeifen.
17. Quint	3.	54.
18. Flageolet	2.	54.
19. Mixtur 6fach	1.	324.
20. Pifara vom ungestrichenen F bis ins 3 gestrichene f	8.	37.
21. Salicional	8.	54.
22. Hohlflöte	4.	54.
23 Quintatön	8.	54.
24. Coppel	8.	54.
25. Flauto Traverso, die 2 untere Octaven von Holz, die übrige wie alle vorherige Register von Metall	8.	54.

Pedal.

	Fuß	Pfeifen.
26. Groß Untersaz gedekt	32.	25.
27. Principal-Baß offen	16.	25.
28. Viola da Gamba offen	16.	25.
29. Violon-Baß offen	8.	25.
30. Posaune mit messingen Mundstüken, sämmtlich von Holz	16.	25.

Summa aller Pfeifen 2261.

31. Pedal Koppelzug zum Haupt-Manual.
32 Pedal Koppelzug zum Positiv.
33. Koppelzug zu den beiden Manualen.
Diese Koppeln sind ungemein sinnreich, unwandelbar und bequem angebracht, so daß man sie unter dem Spielen gebrauchen und nicht gebrauchen kann, ohne eine Hand zu rüken.
34. Calcanten-Glocken
35. Sperr-Ventil zum Haupt-Manual.
36. Sperr-Ventil zum Positiv.

Hiernächst ist auch der Plaz auf der Positiv-Windlade zu einer Vox humana, die dereinst dazu verfertiget werden könnte, angebracht. Das Werk hat 2 Claviere vom C Cis bis ins dreygestrichene f. mit 54. Tasten. Die Tasten sind von schwarz Ebenholz und die Semitonia von weissem Bein; und stehet das Werk einen Ton tiefer als Cornet oder im sogenannten tiefen Cammerton, welches wegen der in jedem Register befindlichen 2 größten Pfeifen auch grössern Kosten-Aufwand erforderte. Das Pedal hat 2 volle Octaven mit 25 Pfeifen vor jedes Register. Jedes Register aber hat seine eigne

Windlade und jede Pfeife ihr eigenes Ventil, mithin 5 Windladen und 125 Ventile, so daß keine Pfeife der andern den Wind rauben kann.

Das Werk hat 4 Blasbälge, jeden 12 Schuh lang und 6 breit, welche wegen geschikt angebrachter Federn vom Anfang der Oefnung bis zu ihrem Ablaufen, ihrer Schwere ohngeachtet, einerlei gleichen Wind geben. Uebrigens ist das Werk durch alle Theile sehr dauerhaft gemacht, so daß in vielen Jahren, solang nemlich die gebrauchten Materialien dauern, keine Reparatur nöthig seyn wird. Nur ist zu bedauren, daß das Werk wegen geringen Plazes sehr in die Enge hat gezogen werden müssen, daher aber ist es doch von so grosser Tonstärke, daß es in einer Kirche, die noch einmal so groß als diese, nicht nur hinlänglich ist, sondern auch den Ton noch einmal so stark von sich geben würde.

Auszug eines Schreibens aus Eßlingen, der freien Reichsstadt in Schwaben, vom 2ten August 1792.

Noch muß ich Ihnen melden, daß vor kurzem der dortige hiesige würdige Präceptor und Musikdirector, Herr Schmid, in seinem 83sten Jahre gestorben ist. Er war in seinem ganzen Leben ein ausserordentlicher Freund und Beförderer der Musik, und nahm sich besonders der Alumnen des hiesigen Kollegii, wo auch Herr Knecht anfangs studierte, mit allen Fleisse und treuem Eifer an, der eine gewisse Stuze an ihme verlohren. Bis in sein hohes Alter behielt er seinen Enthusiasmum für die Tonkunst bei, er dirigirte mit Jünglingsfeuer immer noch alle solenne Musiken, und war bei Gelegenheiten, wie beim Vogler'schen Orgelkonzert, dem Kirchgeßner'schen Harmonika- und nachherigen Schubart'schen Konzert so thätig und eifrig als es kaum ein Jüngling von 20 Jahren seyn kann. Das Musikdirectorat erhielte sein würdiger Sohn, der Herr Konrector M. Schmid, der seinen Herrn Vater schon einige Jahre unterstüzte, und den Sie auch kennen, aus einem Aufsaze, den

Sie vor einigen Jahren von ihm in diese Blätter einrücken und der ganz den Geist seines würdigen Vaters hat. Durch seine Bemühung und Anstalt wird den jungen Studirenden Alumnis des hiesigen Kollegii alles angeschaft, was zu ihrer musikalischen Bildung dient, z. B. das Elementarbuch der Tonkunst, die musikalische Korrespondenz von ihrem Anfange 1786, das Knecht'sche Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses ꝛc. Die Vorsehung erhalte uns unsern Konrector Schmid lange! ———

Würzburg, am 28. Julius 1792

Am 25. dieses hatten wir das Vergnügen in einem öffentlichen auf Subscription veranstalteten Konzerte den zehnjährigen Virtuosen Clement auf seiner Durchreise von London nach Prag, wo er bei der Krönung am 9ten folgenden Monats zu spielen vor Sr. Maj. den Kaiser bestellt worden, nochmalen zu hören und zu bewundern.

Er hielt sich in London 2 Jahre auf, wo er neben einem Salomon, Cramer, Jarnowick auch den Namen eines Virtuosen auf der Violine behauptete. Genannte berühmte Violinspieler fanden Vergnügen mit ihm Quartetten zu spielen, und öfters auch ihn zu akkompagniren. Wie sehr sie dieses junge Genie schäzten, beweisen sie sämmtlich, da sie ihm die authentischste Zeugnisse seiner Geschiklichkeit in sein Stammbuch mit eigner Hand eingeschrieben. Vater Haydn, der den jungen Virtuosen mehrere Wochen in stiller Bewunderung aufmerksam zuhörte, schrieb in sein Stammbuch, die wenige — alles bedeutenden Worte, die in unserm heutigen Notenblatte Seite 131 stehen: Consummatum est. Nun, was könnte ich Ihnen wohl noch mehr sagen, daß Sie begierig machen könnte, das Vergnügen ihn zu hören sich zu wünschen.

Unserer Hofmusik gereicht es zur sonderbaren Ehre, daß sie einstimmig mit Vergnügen sich erboten haben, das für ihn hohier veranstaltete Konzert unentgeldlich aufzuführen.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 22ten August. 1792.

Gedanken über die Musik und die Oper Nephtha. Dem Schatten des Abbe Arnaud gewidmet.

(Aus dem Französischen des Msr. Toscan übersezt)

(Beschluß.)

Der Altar ist errichtet, das Opfer bereit, das Volk umgiebt die Priester und stimmt den Todtenhymnus an. Wer ist aber das junge Frauenzimmer, dessen Stirne himmlische Freude bestralt, und die von der Gottheit des Tempels begeistert, hervortritt? Hört auf, spricht sie, seinen Verlust zu beklagen! Sethos bewohnt schon den Himmel. Alsbald wird das Volk von einer heiligen Begeisterung ergriffen, die Gesänge heben sich himmelhoch und werfen alle Herzen in den Schoos der Gottheit. Solch eine hohe Begeisterung ist nur dem Tongenies verliehen. Alltägliche Tonkünstler sind weit entfernt, ihre Würkungen zu fühlen und zu begreifen.

Der Tod des Sethos wird aber nicht ungerächet bleiben. Mit grossem Geschrei verlangt das Volk den Namen des Mörders zu wissen. Wuth und Rache bricht aus, und zeigt sich in allen Stimmen und im ganzen Orchester. Der Eid wird geschworen, Amedes soll, vermög Zeit, den Schuldigen anzeigen, und die Bluträcher sollen sich mit himmlischer Gerechtigkeit bewafnen.

Inzwischen will Phares, gequält von Gewissensbissen, dieselben mit neuen Greuelthaten betäuben. Er wird das Volk zu Gunsten seiner verführen, und Amedes, den einzigen Zeugen seines Verbrechens umkommen lassen, er wird die Nephtha zwingen, sich mit ihm zu vermälen, und sich zum Herrn ihres Sohns und seiner Krone machen. Alles ist seinen Entwürfen günstig. Von ihrem Volke verlassen, aus den Armen ihres Kindes gerissen, entfernt von Amedes ihrer einzigen Stütze sieht Nephtha nur um den Tod. Ihre Vertrauten wollen sie trösten, alles was die Musik Sanftes hat, ist von dem Tonsezer in die schmachtenden und bittenden Singstimmen dieser Frauen gelegt worden. Welch ein Schmerz muß aber der seyn, an den so herrliche Tröstungen verloren gehen!

In dem Augenblicke vernimmt man tumultuirendes Geschrei: aufgewiegelter Pöbel verlangt den Phares zum Könige. Gezwungen, den Mörder ihres Gatten zum Gemal anzunehmen, wird Nephtha von einer schrecklichen Begeisterung ergriffen. Sie weiht sich dem Tode, um ihren Sohn zu retten und ihm die Krone zu erhalten: sie wird im Sterben den Brudermörder Phares mit in die Grube hinabziehen.

Von diesem Augenblick an erhebt sich ihre Seele, und schließt sich an den Gedanken von Unsterblichkeit an, immer ist ihr Herz noch den Empfindungen der Natur offen, nicht mehr aber der Furcht und dem Schrecken unterworfen. Seht sie nun unter den geheiligten Gängen hervorgehen, wo Hymenäus sie mit dem Tode ver-

finden soll! Ihre Stellung hat nichts mehr von einer Sterblichen: göttliche Majestät strahlt von ihrer Stirne, und erfüllt den Tempel mit ihrem Glanze. Welch eine seelige Entzükung befällt sie in dem lezten Gebete an die Götter ihres Bundes! Sie schwingt sich gleichsam über das Leben hinweg, um in die Arme ihres verstorbenen Gatten zu fliehen.

O könnte ich hier die Würkungen der Musik schildern! Könnte ich ihre pathetischen Accente und ihre leidenschaftlichen Bewegungen nachzeichnen! Denn würde ich Nephtha darstellen, wie sie bereit ist, ihr Leben zum Opfer darzubringen, wie sie, mit dem in ihrem Herzen verschlossenen schauerlichen Geheimnisse, scheinbar als eine Verbrecherin in den Augen des Amedes sich mit Klagen und Vorwürfen überhäufen läßt. Denn müßte ich sie zeigen, wie sie mitten unter sanften Hochzeitliedern sich den Liebkosungen ihres Kindes entreißt, und die Stimme des Schmerzens erschallen läßt, die nur aus dem Busen einer Mutter sich hervordrängen kann.

In dem hochzeitlichen Becher ist Gift, es durchläuft die Adern der beiden Neuvermählten; Hochzeitbette und Grab ist eins für sie. Aber noch lebt die mütterliche Liebe; sie frischt die sterbende Nephtha noch auf, sie ruft ihren Sohn und ziert seine Stirne mit dem Diadem. Siehe hier deinen König! sagte sie zum Volke, und ihre fliehende Seele verweilt noch, ihn als König zu betrachten.

Dichter und Tonkünstler! Weil ihr, von einerlei Geiste beseelt, den Menschen ein interessantes Schauspiel für Augen und Ohren geben; trifft ihr Herz mit Schreken und Mitleid. Gewisse Leidenschaften führen grosses Interesse mit sich. Auch wenn das Verbrechen triumphirt, leucht immer ein Stral der Gottheit auf die unglükliche Tugend herab, und in den Thränen, die sie entlokt, in dem Mitleiden, welches sie erregt, liegt ein Genuß, ein gewisses geheimes Vergnügen, welches seinen Grund in der Schwachheit des Menschen verbunden mit seinem Bewußtseyn von Grösse hat.

Verführt euch aber, ihr Künstler! der Reiz von sanftern Bildern, wollt ihr lachende Gemählde zur Schau ausstellen, bleibt der Natur getreu, und sucht sie nur in dem menschlichen Herzen! Hier ist jede Freude, wie jeder Schmerz, hier sind alle Ergänzungen, alles Interesse, alle Aussichten auf Glükseligkeit; hier schöpfet ihr Leben und Wärme, um euer Genie zu unterstüzen, und eure Gesänge zu beleben.

Horazens Dichtkunst, nach Ramlers Uebersezung mit Anmerkungen für Tonsezer und Tonkünstler, von Hrn J A Weber.

(Abgebrochen in Nro. 9. S. 72.)

(Fortsezung.)

XXV.

Gewissen Dingen ist es vergönnt, von mittelmässiger Art und blos erträglich zu seyn. Ein mittelmässiger Rechtsgelehrter und Fürsprecher im Gerichte hat das Talent des beredten Messala nicht, noch die gründliche Wissenschaft des Cassellius; indessen hat er doch seinen Werth. Wenn aber ein Poet mittelmässig ist, das verzeiht ihm kein Mensch, kein Gott, und kein Pfeiler, der seine Werke trägt. So wie bei einem angenehmen Gastmal eine mißhellige Musik, alte Salben und Mohn mit sardischem Honigseim den Gast beleidigt, weil die Malzeit dieser Dinge entrathen konnte: so auch die Poesie erfunden zur Belustigung unsers Geistes, erreicht sie nicht den Gipfel der Vollkommenheit, so sinkt sie in die Tiefe. Wer die Fechtkunst nicht versteht, der geht mit keinen Waffen auf den Kampfplaz. Wer nicht weis, wie er den Ball schlagen, die Scheibe werfen, den Reif treiben soll, der bleibt ruhig sizen, damit er dem Volke nicht zum Gelächter diene. Und ohne ein Poet zu seyn, will man Verse machen können? — —

(Gewissen Dingen ꝛc. will man Verse machen können. Die Klage Horazens über die Menge von unberufenen Dichtern ist nicht minder gerecht, wenn man sie auf unberufene

Tonkünstler und Tonsezer anwendet. Ohne Genie, ohne gebildeten Geschmak, ohne Studium der Aestetik, will mancher Kantor, mancher Organiste, mancher Ludimagister, weil er etwa ein Paar Generalbaßschulen durchlaufen und hie und da einem Kollegium Musikum beigewohnt, oder bezmalen einem anzuführen hat, sich an die mit allen Präliminar-Kenntnissen versehenen Tonsezer anschliessen, und das Publicum mit Subscriptionen auf seine Fingerproducte in Contribution sezen. So erist auch mancher mit ein Paar auswendiggelernten Konzerten und Soli als Virtuose in der Welt herum, der nicht im Stande ist, in einem Quatuor von Haydn oder Pleyel eine Zeile fehlerfrei vorzutragen. Freilich ist die Gutmüthigkeit sonderheitlich unsers deutschen Publikums nach mehr Schuld an diesem Unfuge, als die Stümper, welche seine Gefälligkeit zu misbrauchen die Dreistigkeit haben, indem sie bei sich selbst mit jenem Schaffner im Neuen Testamente sprechen: Graben mag ich nicht, doch schäme ich mich, zu betteln.)

XXVI.

XXVII.

Man hat die Frage aufgeworfen, ob ein vollkommnes Gedicht ein Werk der Natur oder der Kunst sey? Was mich anbetrift, so sehe ich nicht, was die Arbeit ohne eine glükliche Ader, noch was der rohe unbearbeitete Geist aus sich selber hervorbringen könnte; sie müssen sich gemeinschaftlich Hülfe leisten und zu einerlei Zweke mitwirken.

Der Athlet, der den Preis im Wettlauf zu erhalten begierig ist, hat in seiner Jugend viel gearbeitet, viel ausgestanden, er hat Kälte und Hize ertragen, allen Wollüsten entsagt. Der Flötenspieler, der sich an den Festen des Pythius hören läßt, hat lange Zeit auf seiner Kunst gelernt und seines Lehrmeisters Verweise erdulden müssen. Heutiges Tages ist es genug, wenn man sagt: Mir fliessen die Verse unvergleichlich. Ein Schelm bleibt der Lezte! Ich würde mich schämen, wenn ich nicht einer von den Ersten wäre; ich würde mich schämen, wenn ich offenherzig bekennen sollte, ich wüßte das nicht, was ich freilich mein Lebtage nicht gelernt habe."

(Man hat die Frage aufgeworfen xc. gelernt habe. Noch weit angelegentlicher wird die Untersuchung und Beantwortung dieser Frage in Rüksicht auf musikalische Geisteswerke, weil es da den Anschein hat, als ob die Natur alles und die Kunst wenig, aber nichts dabei zu thun habe. Allein erfahrene und einsichtsvolle Tonrichter sind von dem Irrthum, der in dieser Meinung verborgen liegt, mehr als überzeugt.

(Die Fortsezung folgt.)

Musikalien und musikalische Schriften, welche in der Boßlerschen Musikhandlung zu Darmstadt angekommen und um beigesezte billige Preise zu haben sind.

Adelung M. J., Musica mechanica organoedi, d. i. gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung der Orgeln, Clavecymbeln, Clavichordien und anderer Instrumente, in sofern sie einem Organisten zu wissen nöthig sind, heraus gegeben vom M. Joh Lorenz Albrecht, 2 Th 4 fl 30 kr.

d'Alembert (Mitglied der Königl Akademie zu Berlin und Paris) Systematische Einleitung in die musikalische Sezkunst, nach den Lehrsäzen des Hrn. Rameau, aus dem Französischen übersezt und mit Anmerkungen vermehret von F W. Marburg. 40 kr.

Bach, C. P. E. Auferstehung, und Himmelfahrt Jesu, von C. W. Ramler, in Partitur. 7 fl. 12. kr.

Breitkopf, C. G. der Obersons Tanz nach Wieland fürs Klavier 56. kr.

Ehrenbergs Abend von Friedrich Matthison für Klavier und Gesang 30 kr.

Fritzens, Barthol. Anweisung, wie man Klaviere und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen 12 Tönen, gleich rein stimmen könne, daß aus solchen allen sowohl dur als moll wohlklingend zu spielen sei. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage. 18 kr.

Graun, Carl Enr. Maestro di Capelle di S. M. il Re di Prussia, *Te Deum laudamus*, posto in Musica, in Partitura. 3 fl. 30 kr.

Günther, G. E. erste Lieferung der gewöhnlichen Kirchengesänge nebst Vorspielen zum gottesdienstlichen Gebrauche. 54 kr.

Hiller, Joh. Ad. Lottchen am Hofe, eine komische Oper, in die Musik gesezt für's Klavier, Dritte Auflage. 2 fl. 45. kr.

— — — die Liebe auf dem Lande, eine komische Oper in die Musik gesezt fürs Klavier. Dritte Auflage. 2 fl. 45 kr.

— — — der Dorfbarbier desgleichen 2 fl. 45. kr.

— — — die Jagd desgl. 2 fl. 45 kr.

— — — den Krieg desgl. 2 fl. 45 kr.

— — — deutsche Arien und Duetten von verschiedenen Komponisten zu Konzerten und am Klavier zu singen. 1 fl. 48 kr.

Kirnberger, G. F., die Säze der musikalischen Hauptsäze in einer harten und weichen Tonart, und wie man damit fortschreitet und ausweichet, in 2 Tabellen entworfen, erkläret und mit Exempeln erläutert. 1 fl. 12 kr.

— — — kurze Musiklehre, in welcher nicht nur die Verwandschaft aller Tonleitern, sondern auch die jeden zukommenden harmonischen Säze gezeigt und mit praktischen Beispielen erläutert sind. 1 fl. 12 kr.

Marpurg, F. W., Anfangsgründe in der theoretischen Musik. 54 kr.

Martin, Vinz., der Traum, eine Kantate für drei Singstimmen, mit einer deutschen Uebersezung im Klavierauszuge herausgegeben von J. G. Schicht. fl. kr.

Rembt, Joh. Ernst, fünfzig vierstimmige Fugetten für die Orgel in 2 Abtheil. 2 fl. 24 kr.

Röllig, F. L., kleine Tanstüke für die Harmonika und das Pianoforte. 1 fl. 24 kr.

Rolle, J. H., der Tod Abels ein musikalisches Drama in die Musik gesezt, fürs Klavier und Gesang. Dritte Auflage. 3 fl. 40 kr.

— — Abraham auf Moria, ein musikalisches Drama in Musik gesezt und als ein Auszug zum Singen beim Klavier herausgegeben. Zweite verbesserte Ausgabe. 5 fl. 12 kr.

Rolle, J. H., Sammlung geistlicher Lieder für Liebhaber eines ungekünstelten Gesangs und leichter Klavierbegleitung. 2te Auflage. 1 fl. 48 kr.

Schmiedt, S., 6 kleine und leichte Sonaten für Klavier oder Pianoforte, 2 Theile. 2 fl. 24 kr.

Telemann, G. M., Beitrag zur Kirchenmusik, bestehend in einer Anzahl geistlicher Chöre, wie auch für die Orgel eingerichteter Choräle und Fugen. In Partitur. 3 fl. 36 kr.

Tromlitz, J. G., kurze Abhandlung vom Flötenspielen. 16 kr.

Vierling, J. G., 22 leichte Orgelstüke für ein und 2 Mannale und Pedal. 2te Auflage. 1 fl. 12 kr.

Wolf Orgelübungs-Vorspiele für 50 Melodien bekannter Kirchengesänge. 2 fl. 24 kr.

Breitkopf, C. G., Terpsichore oder Sammlung von Anglaisen, Französen, Quodrillen und charakteristischen Tänze, in vollstimmiger Musik, nebst Figuren und derselben Erklärungen. 4 fl. 36 kr.

— — Derselben erste Fortsezung. 2 fl. 45 kr.

— — Terpsichore im Klavierauszug. 1 fl. 30 kr.

Vierzehn Anglaisen und eine Quadrille mit vollstimmiger Musik mit Tauren nach den vorzüglichsten Arien aus des Herrn von Dittersdorf Oper Hieronimus Knicker. 1 fl. 48 kr.

— — Dieselben im Klavierauszuge. 45 kr.

Zwölf Anglaisen und zwei Quadrillen nach Pleyel und Haydn in vollständiger Musik mit Tauren. 1 fl. 48. kr.

Tänze bestehend in Anglaisen, Quadrillen und Mennets, fürs Klavier bearbeitet nach den vorzüglichsten Arien aus der Oper der Apotheker und Doktor von Herrn von Dittersdorf. 45 kr.

Günther, C. F., erster Hautboist beim General von Zanthierschen Infanterie-Regiment, Sammlung von Kriegsmärschen der Kursürstlich-Sächsischen Armee auf's Klavier gesezt. 56. kr.

Musikalische
Korrespondenz
der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.
Mittwochs den 29ten August. 1792.

Horazens Dichtkunst, nach Ramlers Uebersezung mit Anmerkungen für Tonsezer und Tonkünstler, von Hrn. J. A. Weber.

(Fortsezung)

Es war wohl einmal eine Zeit, wo Musikwerke blosser Ausguß von Empfindungen und Ideen waren, die sich in der Seele des Tonsezers bildeten und entwikelten, und wo er, unwissend in der Direction dieser Empfindungen und Ideen noch gewissen Kunstregeln und Accommodation seines zu bearbeitenden Stoffes ohne Prüfung niederschrieb und schreiben durfte, was ihm einfiel. Allein damals war auch die Kunst, welche nun ihr reifes männliches Alter erreicht hat, noch in ihrer Kindheit.

Heut zu Tage verlangt bey einem Musikwerke von irgend einem etwas beträchtlichen Innhalte nicht blos das Ohr und das Herz, sondern auch der Verstand seine Befriedigung. Blinde Routine mit etwas Naturanlage zum Tonsezer kann allenfals jenen beiden schon allein manche Foderung erfüllen, aber wenn der Verstand des hörenden Kenners, nicht leer dabey ausgehen soll, so reichen jene beide nicht hin, und es gehört ein in eigenen Geisteswerken durch die Anwendung bemerklich werdendes Studium der Meisterwerke von der Restaurationsepoche der Musik an bis auf unsre Zeiten dazu, wenn der Genuß der Musik nicht blos einer sinnlichen sondern auch einer intellectuellen Art zu seyn bestimmt ist. Und wer wird wohl in unsern Tagen es noch in Zweifel ziehen, daß Musik, wenn sie das ist, was sie seyn soll und kann, auch diese leztere Bestimmung habe? Bei musikalischen Laien fällt sie freilich weg, allein (auch angenommen, daß die Kunst von diesen am besten belohnt werden möchte) schreibt und spielt der Tonkünstler nur für sie? Soll er denn Beifall und Achtung des vielleicht minder vermögelichen Kenners für nichts achten? Ein Jomelli, ein Galuppi, ein Hasse, ein Graun, würden sicherlich Nein antworten, wenn sie noch lebten, und ich zweifle, ob es unter jeztlebenden wirklich grossen Tonmeistern einen giebt, der sich zu einer bejahenden Antwort auf diese Fragen herablassen würde.

Die dichterischen Bilder und Gleichnisse, unter welchen Horaz oben im Texte den Fleiß, die Anstrengung und mannichfaltigen Aufopferungen schildert, welchen man sich von früher Jugend an unterwerfen muß, wenn man es in irgend einer Kunstsache zur Vollkommenheit bringen will, sind auch für den Musiker zur Lehre geschrieben. Die Zerstreuungen der grossen Welt, die crapulöse Debauche, der Kartentisch, das Schmarozen und das Cicisbeat sind gewiß nicht die Gelegenheiten und Mittel, wodurch musikalische Einsichten erweitert, Talente cultivirt und Kunstanlagen zu bedeutenden Kunstfertigkeiten erhoben werden. Aber die Einsamkeit, der Umgang mit moralisch guten Menschen und Büchern, und der durch gehörige Ausbildung des Geistes und Herzens in Feuer gesezt und dar-

zu erhalten vor zwecklosem Zeitvertreibe zurückweichende Kunstenthusiasmus: diese sind es, welchen man schon manches grossen Tonmeister zu danken hatte, und noch hat. Der Abt du Bos hat sie in seinem bekannten Werke über die Malerei und Poesie den Dichtern und Malern schon vor dreissig Jahren einzuschärfen gesucht, allein es mag demohngeachtet nicht schaden, sie hier, und zwar mit specieller Hinsicht auf die Tonkünstler wiederholt zu haben.

Was Horaz am Schlusse des obigen Abschnittes beibringt: nemlich, heutiges Tages sei es genug, wenn man sagt: Wie fliessen die Verse unvergleichlich u. s. w. gilt leider nach achtzehn Jahrhunderten noch ganz vor dem Troß unsrer Werdecomponisten und Alltagsvirtuosen. Diese Leute vermengen, freilich nicht selten zu ihrem Vortheil Leichtigkeit in der Ausübung ihrer Kunst mit Geschiklichkeit, und da, wie Boileau sagt:

> Un sot trouve toujours un plus sot, qui l'admire,

können sie treflich damit durch die Welt, während oft ein andrer, welcher so gewissenhaft ist, wie Horaz oben im Texte und bekennt, das nicht zu wissen, was er nicht gelernt hat, mit dieser Gewissenhaftigkeit nicht zum weitesten kommen kann.)

XXVIII.

"Ist ein Poet reich an Gütern, und kann von seinen Zinsen leben, so versammelt er gewiß einen Schwarm eigennüziger Schmeichler um sich herum, ohngefähr wie ein Ausrufer Käufer um seine Waaren. Ist er überdem ein Mann, der eine gute Tafel hält, der für einen Menschen, der keinen Credit hat, Bürge werden, und ihm aus einem verwikelten Processe heraushelfen kann: so wäre es ein grosses Wunder, wenn er so glüklich seyn sollte, den Schmeichler von dem aufrichtigen Freunde zu unterscheiden.

Wenn du jemanden ein Geschenk gemacht hast, oder machen willst, so hüte dich, ihm deine Verse vorzulesen, so lange er noch mitten in seiner Freude ist. Er muß ausrufen: schön! vortreflich!! unvergleichlich!!! Er wird eine

zärtliche Thräne fallen lassen; er wird erschreken; er wird vor Entzükung hüpfen oder mit dem Fusse stampfen. So wie die, deren Thränen man zu den Leichenbegängnissen erkauft, mehr weinen und klagen, als die wirklich Betrübten, so wird auch ein Schmeichler, der unserer spottet, mehr gerührt, als ein aufrichtiger Bewunderer. Wenn die Könige einen Menschen ausforschen und erfahren wollen, ob er ihrer Vertraulichkeit würdig ist, so sezen sie ihm mit vielen Pocalen zu: der Wein ist eine Art von Folter, die die Wahrheit herausbringt. Wenn du Verse machst, so hüte dich auf alle Weise vor diesen Füchsen, die ihre Meinung unter glatten Worten verbergen!"

(Ist ein Poet rc. Worten verborgen. Theure und nie genug zu beherzigende Wahrheiten für reiche musikalische Dilettanten und in guten Vermögensumständen befindliche Tonkünstler! Dilettanten, welche von wahrem Kunsteifer beseelt werden, und denen daran gelegen ist, ihrem Dilettantennamen Ehre zu machen, haben Ursache, sich vor solchen Schleichern und Speichelleckern sorgfältig zu hüten, als Horaz oben mit dem Pinsel der Wahrheit in der Hand nach dem Leben porträtirt hat. Dergleichen Insekten des musikalischen Helikons verderben den artistischen und moralischen Character zugleich und benagen den Kern der Kunstgrösse und sittlichen Würde, daß er nie zur Blüthe und Frucht emporwachsen kann. Da der Verfasser dieser Anmerkung weit entfernt ist, unter die reichen Dilettanten zu gehören, und dergleichen Parasiten immer auf eine so frugale Weise regalirt hat, daß ihnen die Lust, wiederzukommen und ihm ein Weihrauchfaß um die untere Kinnlade herum zuschwingen vergieng, so hat er sich in einem Laufe von einigen zwanzig Jahren schon gegen die Gefahr, wofür Horaz oben warnet, so in Sicherheit gesezt, daß auch für die Zukunft so wenig als nichts davon zu fürchten ist. Und da sich sein moralischer, so wie sein Kunstcharacter dabei sehr wohl zu befinden glaubt, so meint er bei dieser Gelegenheit eine ächte Probe seines Wohlwollens gegen die Leser zu geben, wenn er sie bittet, die obigen Horazi-

schen Zeilen in reife und wiederholte Ueberlegung zu nehmen. Noch angelegentlicher aber muß er diese Bitte an alle Capellmeister, Concertmeister, Chorregenten und Musikdirectoren thun, damit sie sich hüten lernen, auf ein Eis zu treten, auf welchem schon mancher unter ihnen ein Bein sowohl, als auch gar das Genike zu brechen Gefahr gelaufen ist.)

XXIX.

"Wenn man dem Quintilius etwas vorlas, so sagte er: Freund, ändre dieses, ändre jenes. Warf man ein, es wäre nicht möglich, man hätte es schon zwei dreimal versucht: so hieß er es ausstreichen, und den ganzen Gedanken umschmelzen und zum Viertenmal einkleiden. Wenn man, anstatt zu ändern, was er getadelt hatte, es zu vertheidigen unternahm, so gab er sich weiter keine vergebliche Mühe, er verlor kein Wort mehr, sondern ließ den Autor sich selbst und sein Werk allein und ohne Nebenbuler bewundern.

Ein Kunstrichter, der aufrichtig und von Einsicht ist, tadelt einen leeren Vers, schilt einen andern, der hart ist, streicht den gemeinen queer durch, schneidet die üppigen Zierathen weg, heißt den dunkeln Stellen mehr Licht geben, zeigt die eine Zweideutigkeit, merkt an, was versezt werden muß: Kurz, er wird ein Aristarch, und sagt nicht: aber warum soll ich meinen Freund wegen solcher Kleinigkeiten misvergnügt machen? Diese Kleinigkeiten können verderbliche Folgen haben, wenn dein Freund ausgelacht wird, und den Beyfall der Welt verliert."

(Wenn man 2c. verliert. Diese Schilderung eines ächten und rechtschaffenen Kunstrichters besizt das seltene Verdienst, kein aus der Luft gegriffenes und mit Farben der Einbildungskraft ausgeschmüktes Ideal, sondern eine treue Copie dessen zu seyn, was sich in der Natur, obschon selten, wirklich vorfindet. Der Grieche Aristarchus und der Römer Quinctilius Varus waren im poetischen Fache vollkommen solche Kunstrichter, wie sie Horaz beschreibt, und es ist nicht im mindesten daran zu zweifeln, daß unser Dichter die Strenge und Aufrichtigkeit des leztern bei der Revision seiner Geistesprodukte fleissig und sorgfältig benuzt habe. Auch im musikalischen Fache giebt es, obschon gleichfalls nicht häufig, dergleichen rechtschaffene Kunstrichter, und ihre Benuzung ist nicht allein angehenden Sezern und Spielern anzuwünschen, sondern auch solchen, die auf der Kunstlaufbahn schon beträchtliche Vorschritte gemacht haben. Blos der Beistand solcher Männer führt zu dem gewünschten Ziele, und hilft dazu, daß der errungene Siegeskranz auch nach dem Tode des Wettläufers nicht verwelken kann. Uebrigens wäre viel davon zu schreiben, wie man es anzugreifen hat, um im Musikalischen solch ein musterhafter Kritiker zu werden, wenn der Raum einer blossen Anmerkung für eine Materie nicht zu klein wäre, die kaum in einer Abhandlung zu erschöpfen ist. Also diesmal nur weniges, und mehr vielleicht bei einer andern schiklichen Gelegenheit! Daß solch ein Kunstrichter durch eine gute Ausbildung seines sittlichen Charakters zu seinem ehrenvollen und nüzlichen Amte vorzubereiten sei, versteht sich ohnehin. Hernach aber wird noch die Concurrenz manches günstigen Nebenumstandes erfodert, um sein Kunstgefühl richtig zu determiniren, und seine Aufmerksamkeit auf alles zu richten, was dem guten Effect musikalischer Kunstproducte förderlich oder hinderlich seyn kann. Dahin gehört: 1) Gelegenheit, viele und gehaltige Meisterstüke zu hören, 2) in Partitur abzuschreiben und nach einer der Vogleeischen ähnlichen aber noch mehr die Aesthetik zu Hülfe nehmenden Methode zu analysiren, 3) sich selbst in Versuchen aller Gattung zu üben, und seine Uebungsstüke mit gleichartigen Meisterwerken zusammen zu halten, 4) über der Praxis nur die Theorie, und jene über dieser zu vernachlässigen, und endlich 5) Wille und Veranlassung, sich vor einem einseitigen musikalischen Geschmake zu verwahren, um das Gute und Schöne finden und Schäzen zu lernen, wo es auch ist. Hieraus ist klar, daß ein Mann, der dieses alles werden will, einer beträchtlichen und langen Aufmunterung und Unterstüzzung eines hohen Gönners der Kunst bedürfe,

oder, wenn äusserliche Verhältnisse darauf nicht Rechnung machen lassen, ausgedehnte Korrespondenz mit Matadors im tonkünstlichen Fache wie auch ausserordentlichen Fleis und Geduld zum Anbau seines Kunstrichter-Talents nöthig habe, damit er den Abgang zweckmässiger Kunstreisen möchte ersezen können. Denn, wie Burney, durch Studieren und Reisen zugleich aus eigenem Vermögen sich zum Kunstrichter zu bilden, ist ein Vorzug, dessen nur wenige Privatleute vom Glüke gewürdigt werden.)

XXX.

" So wie man einen Menschen anzurühren sich fürchtet, der den Aussaz hat, oder dem ein fanatischer Geist und der Zorn der Luna die Sinne verwirrt: eben so fürchtet sich ein kluger Mann, einen Poeten anzutasten, der in sich selbst närrisch verliebt ist. Nur Kinder necken sich ihm und verfolgen ihn; weil sie die Gefahr nicht kennen.

Wenn ein solcher, indem er erhabene Verse sich raubt, und sich in den Wolken verirrt, in einen Brunnen oder Graben fällt, wie jener Vogelfänger, der nach Amseln stellte; und mit kläglicher Stimme schreit. Helft mir, ihr lieben Bürger! So ziehe ihn ja niemand heraus. Falls ihm einer beyspringen, und aus Mitleiden einen Strik hinabwerfen wollte, was weißt du, würde ich sagen, ob er sich nicht freiwillig hinein geworfen hat? und ob er gerettet seyn will? und würde ihm lieber das Abentheuer des Poeten Empedokles erzählen, der, um für einen Gott gehalten zu werden, bei kaltem Blut in den flammenden Aetna sprang. Man lasse die Poeten sich selbst umbringen, wenn sie Lust haben. Wer einen solchen Menschen zu leben zwingt, den hält er für seinen Mörder. Es ist auch nicht das erstemal, daß er dergleichen thut, und wenn man ihn heute heraus zöge, so würde er darum nicht klüger werden, und nicht weniger wie sonst nach einem Tode verlangen, der ihm bei so kleinen Leuten Ehre bringt. Man weis nicht, woher er das Unglük hat, Verse zu machen, ob er die Asche seines Vaters besudelt oder ob er sonst einen heiligen Ort entweiht hat; wenigstens ist

er von einer Furie besessen. Wie ein Bär, der sein Gefängniß durchbrochen hat, jagt er den Ungelehrten und den Gelehrten mit seinen Versen in die Flucht. Unglüklich, wen er erhascht! Er hält ihn fest, und liest ihn todt. Er ist ein Blutigel, der nicht eher losläßt, als bis er sich ganz angesogen hat."

(So wie man rc. Vollgesogen hat. Leider ist mancher Tonkünstler und Sezer eben so gekenhaft in sich selbst und in die Ausflüsse seines Genies oder Unsgenies verliebt, wie mancher Dichter. Können demnach dergleichen Leute es übel nehmen, wenn man auf sie von dem, was oben Horaz halb im Ernste, halb im Scherz schreibt, am Schlusse dieser Anmerkungen eine erbauliche Nuzanwendung zu machen empfielt? Rühmlich für unsere deutsche Nation ist es übrigens, daß unter ihr dergleichen Genieearrikaturen so häufig nicht angetroffen werden, als unter unsern Nachbarn jenseits des Rheinstroms und der helvetischen und penninischen Alpen. Daher kommt es auch, daß unter jenen Nationen zuweilen Dichter und Tonsezer aufgestanden sind, welche dergleichen Charaktere dramatisirt und in ihr gehöriges Lächerliches gesezt haben. So besizt der Verfasser dieser Anmerkungen einen lächerlichen Capellmeister von Piccini und einen von Anfossi in Musik gesezt, wovon ihm aber der Verfasser der Texte nicht bekannt sind. Wenn sich der Künstcharakter eines Deutschen zu der von Horaz geschilderten Bizarrerie verstimmt, so wird er nicht lächerlich, sondern wegen eines gewissen abgeschmakten Pedantismus unerträglich. Solch ein Notenpedant war der berühmte Händel in London, und der nicht so berühmte aber höchst eigenwilliger Tonsezer Birkenhagen, welcher vor etwa zwanzig Jahren in Jena verstorben ist. Jedoch ist der Verfasser dieser Anmerkungen, welcher dies Original durch persönlichen Umgang genau hat kennen gelernt, seiner Asche auch die Gerechtigkeit schuldig, zu bekennen, daß seine Narrheit nicht, wie bei Händel, ein chronisches Uebel ohne Remission, sondern mit vielen intervallis lucidis untermengt war.)

(Der Beschluß folgt.)

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 5ten September. 1792.

Horazens Dichtkunst, nach Ramlers Uebersezung mit Anmerkungen für Tonsezer und Tonkünstler, von Hrn. F. A. Weber.

Beschluß.

Noch ein Paar Worte, bevor ich mein Amt eines musikalischen Commentators von einem der wichtigsten Werke des Venusinischen Dichters niederlege! Daß Musiker, Tonsezer insonderheit, lesen und beim Lesen denken müssen, ist eine triviale Wahrheit, die aber vielleicht, um ihrer Trivialität willen, nicht nach Verdienst geachtet und angewendet wird. Daher mag es nicht schaden, daß jenen ein Dilettant, (obschon nur einer von denen, die, wegen ihres Berufes und anderer litterarischer Verhältnisse und Beschäftigungen, blos zuweilen von ihrer Zeit einige Minuten entziehen können, um sie musikalischen Gegenständen zu widmen) mit vorstehendem Commentar über ein in einzelnen Theilen sehr auf die Musik anwendbares Geisteswerk an einem Beispiele zeigte, was etwa von ihnen, nach Abzug des zum speziellen Studium die Kunst gehörigen Lesens, noch studirt zu werden verdient, und wie sie es anzugreifen haben, um Lehren und Bemerkungen, die auf ihre Kunst und Geschäfte keine direkte Beziehung haben, damit in eine indirecte Verbindung zu bringen. Andre können nun zum Besten der wissenschaftlich behandelten Tonkunst einen Versuch machen, ob die Dichtkunst eines Vida, eines Despreaux, wie auch Pope's Versuch über die poetische Kritik, einer ähnlichen Erläuterung und Anwendung auf die Musik fähig sind! Da unter der Menge lesbarer Schriften in unsern Tagen mehr, als zu, kluge Wahl einem jeden, der lesen will, zu empfehlen ist, so hoft der Verfasser dieses Epilogs damit einen freundschaftlichen Wink für Undelesene gegeben zu haben, über das, was in dem Fache der Kritik und Aesthetik unter gewissen Verbindungen und kluger Anwendung dem Geiste musikalischer Kunstverwandten eine genießbare und zugleich gute Säfte bereitende Nahrung zu geben vermöchte.

Man lasse sich bei dieser Sache, so wie bei vielen andern, doch ja das Vorurtheil nicht blenden, als ob Theorie der Praxis, Räsonnement der Ausübung, schädlich wäre! Beide müssen zur Erreichung der Meistervollkommenheit beitragen. Praxis ohne Theorie artet in regellose Uebung, so wie Theorie ohne Praxis in unnüze Pedanterie aus, und wie viel Paralogismen lassen sich nicht in Geistesprodukten entdecken, wenn der Verfertiger darin nach blindem Instinkt und nicht nach Grundsäzen gearbeitet hat, die durch Lesen und Denken den gehörigen Grad von Rectification erhalten haben!

Man wende ferner nicht ein, daß die Ausbildung zum ächten Kriticismus dem Tonsezer weit weniger nöthig sei, als einem Verehrer der bildenden Künste und einem Dichter, weil

die musikalischen Kunstprodukte (abgerechnet, was etwa für die Kirche und die grossen Opernbücher gearbeitet wird) nur einer ephimerischen Existenz geniessen, und, so wie sich der Geschmak der Liebhaber ändre, vom Notenpult in die Spezereibude zu wandern bestimmt seien! Zugegeben, daß Galanteriestüke meistens kein besser Schiksal haben, daß manche davon auch keines bessern würdig sind, so läßt sich dieser Gedanke doch nicht auf Tonwerke von beträchtlichem Gehalt ausdehnen, und sehr niederschlagend wäre es für den Künstler, der nicht blos um den Lohn und aus Lebensbedürfniß, sondern auch mit dem aufrichtigen Bestreben, der Kunst zu einer rühmlichen Consistenz zu helfen, geschäftig ist, wenn jener Gedanke keine Limitation fähig wäre. Die Ohren und Herzen seiner Zeitgenossen zu amusiren ist beim wahren Tonkünstler nur ein Nebenzwek seiner Arbeiten, der Hauptzwek aber, den Künstlern der Nachwelt etwas zu hinterlassen, wodurch ihr Studium vervollkommnet, ihr Kunstfleis richtig geleitet, ihr Gedankenvorrath vermehret, und ihr Geschmak auf sichere Grundsäze geführt werden kann. Unter dem Verschwinden solcher Ideen arbeiteten die Bach, die Graun, die Hasse, die Kirnberger und andre unter uns Deutschen, und, um nur wenige Ausländer zu nennen, ein da Vinci, ein Leo, ein Galuppi, ein Jommelli und ein Sacchini unter den italiänischen Tonmeistern. Auch wirds die Nachwelt ihren Arbeiten noch ansehen, wie sehr sie sich von den oberflächlichen Produkten unterscheiden, die, gleich den Pilzen, täglich hervorkommen und täglich in ihr Nichts wieder zurüksinken.

Wie manche Tonsezer begnügen sich nur mit den practischen Präliminarkenntnissen ihrer Kunst! Wie manche glauben den ganzen Kreis ihres Wissens ausgemessen zu haben, wenn sie damit noch musikalische Rhetorik verbinden, und in einer nach den Regeln derselben gemachten Disposition und Ausführung ihrer Tonstüke das non plus ultra des Meisters zu suchen meynen! Aber die Sache der Aesthetik ist ihnen so unbekannt, als ihr griechischer Name. Und

dennoch wollen sie in ihrem Fache nicht blos Arbeiter sondern auch Richter seyn. Möchten doch diese bedenken, was für seine Zeiten ein Mattheson war, und was ein Ritter Gluk in unsern Tagen, so lang er lebte, gewesen ist! Möchten sie doch dies bedenken, wenn es ihnen zu viel Ueberwindung kostet, nachzusinnen, was unter Jeztlebenden ein Schuster, ein Reichardt, oder ein Naumann zu bedeuten habe!

Etwas von Kastraten.

Magister Johann Michael Schmidt behauptet in seiner 1754. zu Bayreuth und Hof erschienenen Musica theologica, daß man erst im dritten Jahrhunderte die Kastration zur Erhaltung schöner Singstimmen vorzunehmen die Grausamkeit zu haben angefangen habe. Er beruft sich dabei auf die Zeugnisse des Herodianus und Dio Cassius, welche berichten, daß unter Kaiser Severus der Liebling desselben Plautinus die schönsten Knaben in Rom habe aufsuchen und zum Dienste der kaiserlichen Capelle habe verschneiden lassen. Hierbei fragt sich, was that man vor dieser Zeit, in gleicher Absicht? Man nahm mit den Sängern eine Art chirurgischen Verbandes vor, welcher im Griechischen ἀγκτηριασμος im Lateinischen infibulatio heisset. Folgende Stelle aus der sechsten Satyre Juvenals deutet darauf:

> Urbicus exodio risum movet Atellanæ
> Gestibus Autonoes, hunc diligit Ælia pauper.
> *Solvitur* his magno comœdi *fibula*.

Daß aber diese Infibulation bei nicht wenigen Sängern für ihre Gesundheit üble Folgen hatte, und sie endlich nöthigte den Verschnidern gleichwohl ins Messer zu gerathen, ist das bei 365 bis 372sten Verse von eben der Satyre zu ersehen, welche Stelle von Hrn D. Weber im empfindl. Haus. s. a. A. B. I S. 805. 808. am deutlichsten ausgelegt worden ist.

Beschreibung einiger musikalischen Instrumenten der Hebräer.

(Aus Hrn. Doktor Forkels Geschichte der Musik.)

Kinnor oder Cinnor. (S. die Abbildung Fig. 1.) Ist eigentlich der Name des Instruments, dessen Erfindung dem Jubal von Mose zugeschrieben wird. Auch bey Jacobs Flucht von Laban kommt es nur in Begleitung der Toph. Das Wort ist zwar orientalischen, aber nicht hebräischen Ursprungs. Es gab es nach Syrern und Phöniciern, aus welchen Gegenden es die Hebräer erhalten haben müssen. David spielte es vor Saul, und bey der Einweihung des Tempels war das Spielen desselben den Kindern Jedithuns aufgetragen. Es wurde gewöhnlich bey fröhlichen Festen gebraucht, daher heißt es (Ps. 137. V. 2.) daß die Israeliten zu Babylon ihre Cinnor an die Weiden hängen mußten. Nur eine Stelle aus dem Jesaias (Kap. 16 V. 11) scheint auch ihren Gebrauch bey traurigen Gelegenheiten zu beweisen. "Darum (sagt er) brummet mein Herz über Moab wie eine Harfe." Heißt eigentlich genau genommen: "mein Herz erzittert über Moab wie die Saiten einer Cinnor."

Ueber die Form dieses Instruments sind die Meinungen der Alterthumsforscher sehr getheilt. Daß es ein besaitetes Instrument gewesen, ist nicht zu bezweifeln. Ob es aber etwa wie unsere Harfe mit den Fingern gespielt, oder wie eine Art von Violine mit einem Bogen gestrichen, oder endlich gar wie unsere Cithern mit einer Feder gerissen worden, ist ungewiß. Für alle drey Meinungen lassen sich Zeugnisse anführen. Der Verfasser des Werks Schilte Haggibborim hält es für eine Harfe, und seiner Beschreibung nach, ist es nicht nur so gestaltet gewesen, sondern auch auf die nämliche Art gespielt worden. Der heil. Hieronymus (in einem Briefe an den Dardanus) sagt, es habe 24 Saiten gehabt, und sey wie ein griechisches Δ Delta geformt gewesen. Josephus schreibt der Cinnor nur zehen Saiten zu, und läßt sie mit einem Bogen spielen. Man findet Zeichnungen, worauf sie der Spieler vor die Brust hält, und fast wie eine Harfe spielt. In den meisten Zeichnungen steht sie aber allein auf einer ihrer drei Seiten, so daß man aus ihrer Lage nicht auf die Art ihres Gebrauchs schließen kann. Nach Pfeiffers Meinung ist sie eine wahre Cither, deren Figur noch jezt in den orientalischen Gegenden bekannt und gewöhnlich ist. Die neuern Griechen nennen sie Sewuri und beziehen sie mit vier stählernen, und einer doppelten Messingsaite. Es läßt sich nicht entscheiden, welche Meinung die wahre ist. Indessen stimmen doch die meisten darin überein, daß die Figur der Cinnor dreyeckigt ist. Gewöhnlich ist sie auch auf den Abbildungen an einer Spitze mit einem Ringe versehen, vermittelst sie vermuthlich, so wie unsere Triangel gehalten oder aufgehängt worden. Wenn die Nachricht aus Schilte Haggibborim richtig ist, daß David seine Cinnor gewöhnlich vor sein Bette gehängt habe, um sie von dem durchstreichenden Winde spielen zu lassen, so wie unsere Aeolsharfen vor den Fenstern ebenfalls durch die Luft gespielt werden, so wird es noch wahrscheinlicher, daß ihre Figur dreieckicht wie ein griechisches Δ gewesen sey.

Vermuthlich muß es mehrere Arten von Cinnor gegeben haben, nämlich größere und kleinere. Die, welche David selbst verfertigte, als er seines Vaters Schaafe noch weidete, kann wohl schwerlich eine von den größern gewesen seyn, wie hätte er sie sonst bequem mit sich führen können? David verfertigte sie aus Beroschim und Salomo aus Algumimholz. In unserer lutherischen Uebersezung werden beide Holzarten überhaupt nur mit Tannenholz ausgedrückt. Algumim ist die bessere Sorte von Holz, und wurde erst zu Instrumenten gebraucht, nachdem der Luxus unter den Hebräern schon gestiegen war. Beroschim war die gewöhnlichere Holzart, aber weder Fichte noch Tanne.

Nebel, *Nablion*, *Nablium*, *Nablum* und *Naublum* (S. die Abbild. Fig. 2) sind lauter von einander abstammende, gleich bedeutende Benennungen eines und eben desselben Instruments. Nach der Meinung der meisten hat-

te es Saiten, nach einigen Rabbinen aber Pfeifen. Blanchinus sagt, daß es die Hebräer von den Strattern erhalten haben. Nach einigen hatte es zwölf, nach andern aber mehrere, bis zu 22 oder 24 Saiten. Josephus giebt 12 Saiten an, und sagt, daß sie mit den Fingern gerissen wurden. Nach der Beschreibung aus Schilte Haggibborim gleicht es unsere Laute, und wird deswegen Nebel genannt, weil es nicht nur alle übrige Instrumente an Schönheit des Klangs übertrift, sondern auch einen Bauch gleich einem Weinschlauch und einen Hals hat. Der Hals soll gleich unsern Lauten mit zehen gleich entfernten Querstegen, und der Länge nach mit 6 Saitenchören abgetheilt seyn. Fünf dieser Saitenchöre hatten zwei Saiten, der sechste aber nur eine, folglich zusammen 13 Saiten. Pfeiffer hält es endlich für die wahre alte Lyre. Er gründet seine Meinung vorzüglich auf die Abbildung davon, die man auf einer alten Münze findet, welche zur Zeit des Hohenpriesters Simon geschlagen worden, und auf die Form eines noch jezt im Orient befindlichen Instruments, welches nach der Zeichnung und Beschreibung, die Niebuhr davon giebt, der alten Lyre völlig gleicht.

Aus allen diesen verschiedenen Beschreibungen sieht man wenigstens so viel gewiß, daß die Abbildung, die man gewöhnlich vom Nebel findet, und nach welcher es unsern kleinen Jungfernharfen etwas gleicht, nicht die richtige ist. Ich habe daher nicht blos die gewöhnliche Form, sondern auch die, welche dieses Instrument nach den angeführten Vermuthungen gehabt haben soll, abzeichnen lassen.

Das Nebel wurde vorzüglich beim Gottesdienste gebraucht, ausserdem aber auch noch bey Gastmahlen (Jes. 5, 12) und andern Freudenfesten. (Amos 6, 5) Der Klang desselben muß einem Geräusche geglichen haben, wie sich aus einer Stelle des Jesaia (Kap. 14. V. 11.) schliessen läßt. Es wurde so wie die Cinnor aus Beroschim und Algumimholz verfertigt. Als die Bundeslade nach Jerusalem gebracht wurde, mußten es auf Befehl Davids Sacharia, Asiel, Semiramoth, Jehiel, Unni, Eliab, Maaseja und Benaja spielen. Luther übersezt es Psalter. Bey der nachherigen bestimmtern Einrichtung des musikalischen Gottesdienstes (1 Chron. 26. V. 1–7) wurde es aber der Familie Assaph, Jedithun und Heman aufgetragen. Jedoch war Assaph nur Aufseher über die Nablisten. Er selbst sowohl als Jedithun und Heman waren Sänger mit ehernen Cymbeln, helle zu klingen. (1 Chron. 15 V. 19) Das Nebel maß übrigens eben so wie die Cinnor von verschiedener Größe gemacht, und nach dieser Größe mit mehreren oder wenigeren Saiten bezogen worden seyn.

Asor. (S. die Abbild. Fig. 3) Scheint mit dem Nebel sehr viele Aehnlichkeit gehabt zu haben, und wird vielleicht blos durch die verschiedene Anzahl der Saiten davon zu unterscheiden seyn. Es kommt daher selten allein, sondern immer mit dem Nebel verbunden vor. Blanchinus (de trib. instr. generib. pag. 35) nennt es Nebel Nassur, und einen zehnsaitigen Psalter. Es scheint aber nur zwei Saiten weniger gehabt zu haben, als das Nebel. Die Form desselben war den meisten Abbildungen zufolge, länglicht viereckicht, und seine zehen Saiten wurden mit einer Feder gerissen. Man findet auch Abbildungen davon, die dem Nebel ganz ähnlich sind. Der Ton desselben muß dem unserer Harfe nicht unähnlich gewesen seyn.

Anzeige neuer Musikalien, welche in Amsterdam und Berlin bey Hrn. J. J. Hummel herausgekommen, und daselbst sowohl als auch in Frankfurt am Mayn bey Hrn. Kanter Biermann und Comp. zu haben sind, nemlich:

Haydn, Simph. à gr. Orchest. op. 33 Lib. 3 6 2. Braun Concert pour le Violon op. 4. liv. 2 fl. 2. Feyes Concert pour le Violon op. 2. fl. 3. Hauske dato op. 5 fl. 2. Pleyel 3 quart. à 2 Viol. A. B. op. 23 fl. 3. 3 dato op. 24 fl. 3. Sponger 3 dato op. 1 fl. 3. Gyrowetz 6 Trios p. Flut. Viol. & Violonc. op. 4 fl. 2. Mazuca, 3 Trios à 2 Viol. & B. op. 1. fl. 2. Menard 3 quat. à 2 V. A. B. op. 6 fl. 4. Hoffmeister 3 Duos p. Flut & Alto Viola op. 13 fl. 2. Douze Pieces d'Harmonie Contenant les Airs de l'Opera Tarrare arrangés pour 2 Clarin. 2 Cors & 2 Bassons liv. 1 fl. 3. Hoffmeister, 3 Son. pour le Clav. op. 12. fl. 3.

Fortgesezte Anzeige von Burney's History of Music &c.

Im siebenten Capitel beschäftigt der V. sich mit dem Fortgange der Musik in England nach dem Tode der Königin Elisabeth bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts. Der berühmte Tonsezer in England zu Anfange der leztgenannten Zeit war Orlando Gibbons. Seine Musik zeichnete sich sowohl durch die Kunst im Saze als auch durch Fluß und Ausdruk in der Melodie rühmlich vor den Arbeiten seiner Zeitgenossen aus. Um diese Zeit wurde auch eine Art von lyrischem Schauspiel unter dem Namen der Masken in England üblich, welches man als einen Vorläufer der Oper ansehen kann. Von der leztern waren die Masken nur darin unterschieden, daß die Musik darin nicht in einem fortdauerte, sondern nur hie und da unter dem Dialog eintrat. Erst nachher wurden die Recitative in England eingeführt, und die Masken dadurch in Opern verwandelt. Ein erster Versuch, dies leztere zu thun, war, daß Nicolaus Laneere eine Maske von Ben Johnson, die 1617 in dem Pallast des Lord Hay einem französischen Gesandten zu Ehren aufgeführt wurde, mit Recitativen versah. Ums Jahr 1609. kam unter dem Titel, Pammelia eine Sammlung verschiedener Madrigale, Canons, Rondos und Imitationen heraus, wovon der V. einige ausgelesene Beispiele hat abdruken lassen, um uns mit dem Geiste der damaligen Kammermusik bekannt zu machen. In gleicher Absicht spricht er von den Fantasien, und wir können uns nicht enthalten, einiges von seinem Vortrage darüber zu übersezen.

"Im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, „spricht er, waren die Madrigale die einzigen „mehrstimmigen Compositionen zur Kammermu„sik; sie wurden aber bald durch die Fantasien „verdrungen, die man zu drei, vier, fünf und „auch sechs Stimmen sezte, und ohne den Ge„sang dabei zu gebrauchen, mit lauter Brat„schen und andern Instrumenten aufführte. „Diese Neuerung scheint von der Gewohnheit „herzustammen, die man hatte, die Singstim„men mit Instrumenten zu unterstüzen die mit „ihr in den Motetten und Madrigalen unison „giengen, daher auch diese Arten von Tonstü„ken den Beinamen. concertati führten Sehr „bald merkten aber die Instrumentisten, daß „man die Poesie und den Gesang der damali„gen Zeit entbehren konnte, ohne der musikali„schen Würkung damit wehe zu thun, womit „die Poesie, auch wenn sie gut ist, durch die „Fugen, Imitationen und Vielfachheit der Stim„men unverständlich wird, und weil der Gesang, „der so oft durch schlechte Singstimmen und „Ungeschiklichkeit der Sänger widerlich gemacht „wird, mit Vortheil durch ihre Instrumenten „ersezt werden konnte. So verlor die Sing„musik nicht allein ihre Unabhängigkeit, son„dern lief Gefahr auch ganz aus der Gesell„schaft verstossen zu werden, wie die alten „Britten, welche die Sachsen gegen die Picten

„zu Hülfe riefen, und von ihnen unterjocht
„und genöthigt wurden, diesen allzu mächtigen
„Hülfsvölkern ihre Ländereien zu überlassen.“

Uebrigens hätten die Fantasien ihren Namen, wie lucus a non lucendo, und hiessen so, weil gerade keine Phantasie in ihnen anzutreffen war. Durch stufenweise Verwandlungen entstanden aus diesen einschläfernden Tonstüken die Sonaten, Konzerte und Sinfonien, wie wie sie heut zu Tage zu hören gewohnt sind.

Während der ersten Regierungsjahre Karl I. waren die Masken die angenehmste Hofbelustigung. Eine solche, deren Verfasser Shirley war, wurde bei der Rükkehr dieses Königs aus Schottland nach Dämpfung der dortigen Unruhen zu Whitehall aufgeführt. Die Studenten der Rechte gaben die Kosten dazu her, welche sich über 20000. Pfund Sterling beliefen. Der Raum, in den sich unsre Anzeige einschränken muß, erlaubt nicht, in der Beschreibung dieses prachtvollen Schauspiels dem D. zu folgen, welche er aus einer handschriftlichen Nachricht des Lord Whitlok davon mitgetheilt.

Sehr üble Schiksale der geistlichen sowol als weltlichen Musik folgten auf diese glänzende Periode. Im Jahre 1643 unterdrükten die schwärmerischen Puritaner den Gebrauch der Musik beim Gottesdienste, und zernichteten die Notenbücher so gewaltsam und allgemein, wie zur Zeit der Reformation die katholischen Bücher zu Grunde gerichtet wurden. Blos das einförmige Psalmodiren ward noch in den Kirchen gestattet, die Orgeln wurden zertrümmert, die Organisten und Musiker zum Lande hinausgejagt, und die Musik fand so wie alle Künste, die Kriegskunst allein ausgenommen, vor den Augen dieser Heuchler nicht die mindeste Gnade. „Während solcher Religionsstreitigkeiten
„und Kriege, sind die Worte des D., konnte
„die Cultur von keiner Kunst statt finden, die
„nicht Bezug auf die herrschenden Leidenschaften und das Interesse der Streitenden hatte.
„Mit soviel Wahrheit als Nachdruk heissen die
„schönen Künste Künste des Friedens, und
„man sieht auch, daß die Zeitpunkte, worinn
„sie am meisten geblüht haben, gerade die waren, worinn am meisten Friede und Ruhe
„herrschte.“

„Unter allen Arten des Krieges aber ist
„der bürgerliche Krieg der, welcher sich der
„Verfeinerung von Sitten, Künsten und geselschaftlichen Unterhaltungen am meisten widersezt. denn hier schleift das Schwerd kein
„Nationalhaß, sondern ein persönlicher. Bei
„einem auswärtigen Kriege sucht man eine nebenbuhlerische Nation zu demüthigen und zu
„schwächen, allein man unterlaßt daher doch
„nicht, die Individua derselben hochzuachten
„und zu bemitleiden, wenn aber die Gegenstände der Erbitterung uns so nahe sind, und
„so zu sehen unser Auge beleidigen, dann glauben wir kein Mittel dagegen zu haben, als
„die Vertilgung. Dann wird nicht allein mit
„Personen und Besizthümern sondern auch mit
„Dingen Krieg geführt, die blos zur Ergözung
„des Feindes dienen. Die Royalisten zur Zeit
„Karls I. waren von Herzen der Hierarchie
„und den Kirchengebräuchen ergeben, wozu
„Orgel, Singmusik und Instrumentalmusik erfodert wurden, und man kann mit Wahrheit
„versichern, daß wenn etwas den Neid und
„Haß der Puritaner am meisten gegen sie erregen und unterhalten konnte, so war es der
„Gebrauch von guter Musik bei ihren gottesdienstlichen Handlungen. Auf der andern Seite ermangelte die Hofparthei nicht, bei jeder
„Gelegenheit ihre Verachtung des schnarrenden
„Psalmodirens der Puritaner an den Tag zu
„legen, und dies diente, mehr als ein halbes
„Jahrhundert in der Nation eine wechselseitige
„und allgemeine Intoleranz zu unterhalten.
„Denn obschon durch Entzündung des bürgerlichen Krieges erst in den lezten Jahren der
„Regierung Karl I. dieser Haß ausbrach, so
„war er doch ein Feuer, welches, während
„der Regierung seines Vaters bereits unter
„der Asche glimmte, und es wurde nichts geringers erfodert, als die Herrschermacht und
„Wachsamkeit einer Königin Elisabeth um
„diesen Geist des Aufruhrs in Schranken zu
„halten.“

Nachdem der V. vornemlich des ausser England nicht sonderlich bekannten Tonsezers Heinrich Lawes ausführlich gedacht, und die Geschichte der Musik seines Vaterlandes unter Karl I. beschlossen hat, erzählt er die Schiksale dieser Kunst unter Cromwell und unter Karl II. Sie gieng unter leztern wiederum wie eine Phönix aus seiner Asche hervor, auch veränderte und verschönerte sich sonderheitlich der Kirchenstyl in diesem Zeitpunkte. Die handschriftlichen Nachrichten des Doctor Tudway waren für Burney eine Quelle, die er mit fleissgrenze hat. Hier etwas von dieser Benuzung zur Probe!

"Das Muster des Kirchenstyls, welches „Tallis, Bird und andere grosse Tonmeister „gegeben hatten, wurde noch allgemein einige „Jahre nach der Einsezung Karl II. auf den „Thron seiner Väter zur Nachahmung beibe„halten. Da aber König Karl II. lebhaft und „munter von Charakter war, und in der Blü„the seiner Jahre zum Thron gelangte, so ent„leitete ihm sehr schnell dieser feierliche und „ernsthafte Kirchenstyl, und er befahl daher in „seiner Kapelle den geistlichen Gesänge mit ei„ner beissanten Instrumentalmusik zu beglei„ten. In dieser Absicht stellte er ein eigenes „und neues Orchester auf. Die alten Musik„meister, ein Doctor Child, D Gibbon, Ma„ster Low u. a. m konnten sich nur mit Mü„he in diese Neuerung finden, daher man auch „heut zu Tage nicht viel Kirchenstüke mit In„strumentalbegleitung von ihnen findet. In „Zeit von drei bis vier Jahren unterstunden „sich mehrere Capellknaben (so wie ihre musi„kalischen Kenntnisse zunahmen, und sie Ta„lent zum Saze fühlten) ihm Compositionen „aufzuzeigen, und der Geschmak ihres Königs „war ihnen bekannt genug, um sich nach dem„selben zu richten und dadurch seine Protection „zu gewinnen. Die Vornehmsten unter diesen „Kapellisten waren Pelham, Humphrey, John „Blow und einige andere„

Nachdem der Kunstcharakter dieser Leute ausführlich betrachtet worden, fährt der V. folgendermassen fort. "Ich preise mich glüklich, „endlich an denjenigen Theil meines Werkes „anrühren zu können, wo ich von Harry Pur„cell zu reden habe. Mit Recht kann England „im musikalischen Fache so stolz auf diesen „Mann seyn, als auf Shakespeare im Dra„matischen, auf Milton in der epischen Poe„sie, auf Loke in der Metaphysik, und auf „Esquire Isak Newton wegen der Mathesis „und gesammten Weltweisheit. Die unbegränz„te Kunstmacht dieses Tongenies umfaßte mit „gleich gutem Erfolge alle bekannten Sezarten „seiner Zeit. Beständig zeigte er gleich grosse „Talente und gleich schikliche Kunstmittel: ar„beitete er für die Kirche, so schrieb er so rein „und gelehrt, wie seine Vorgänger Tallis, „Bird, Gibbons, ohne eine andre Instrumen„talbegleitung als die Orgel dabei zuzulassen; „und seine Stimmen giengen immer in Fugen, „Imitationen oder einfachem Contrapunkt; „schwang er sich aus dieser engen Sphäre her„aus und liess seiner Empfindung und Einbil„dungskraft freien Lauf, so arbeitete er in der „modernen und expressiven Schreibart, von „der er einer der geschiktesten Stifter war und „begleitete die Singstimmen mit Instrumenten, „um die Harmonie reicher zu machen, und der „Melodie und Bedeutung der Worte mehr Ver„stehendes zu geben

(Die Fortsezung folgt.)

König Friedrich II. wird als Kronprinz beim Flötenspielen mit Quanz, vom Könige, Seinem Herrn Vater, überrascht.

(Aus den von Hrn F. Nicolai herausgegebenen Anekdoten von König Friedrich II von Preussen.)

Der berühmte Musiker Quanz, Friedrichs II. Lehrer auf der Flöte und beständiger musikalischer Gefährte, kam zuerst im May des J. 1728 mit nach Berlin, als der König von Polen den König Friedrich Wilhelm I. besuchte. Er liess sich vor der Königin hören, welche eine kleine Kapelle hatte. Der Kronprinz bekam Lust, die Flöte zu lernen, und die Königin begünstigte diese Neigung, und schlug daher sogar Quanzen vor, in ihre Dienste mit 800 Rthl. Besoldung zu treten. Dies konnte aber Quanz nicht annehmen,

weil ihn der König von Polen nicht lassen wollte, der ihm aber Erlaubniß gab, jährlich zweymal nach Berlin zu reisen, um den Kronprinzen im Flötenspielen zu unterrichten. Schon in den wenigen Tagen des damaligen Aufenthalts *) ward der Anfang mit diesen Lehrstunden gemacht, und hernach sezte der Kronprinz die Uebungen auf der Flöte eifrig fort. Die Reisen, welche Quanz dieserhalb nach Berlin machte, mußten aber, besonders anfänglich, sehr geheim geschehen, denn der König mußte nichts davon wissen, der damals seinen jungen Kronprinzen blos zum Soldaten machen wollte, und wie man sehr wohl wußte, ein so sanftes Vergnügen wie die Musik, besonders die Flöte, gewähret, nicht würde gebilligt haben.

Im Sommer des Jahres 1730, kurz vorher ehe der König mit dem Kronprinzen die Reise durchs Reich bis nach Wesel anstellte, too wo der Kronprinz bekanntermaßen insgeheim nach England gehen wollte, worauf hernach die bekannten unglüklichen Umstände erfolgten, war Quanz auch in Berlin, um mit dem Kronprinzen, zuweilen des Morgens früh schon gegen 6 Uhr, gewöhnlich aber alle Nachmittage von 4 bis gegen 7 Uhr zu spielen. Das Mißvergnügen zwischen dem Könige und dem Kronprinzen war damals schon sehr groß, und der Prinz suchte damals in den meisten Dingen das Gegentheil von dem zu seyn, was sein Herr Vater war. Vormittags mußte er sich äusserlich zwingen. Die enge Uniform, das schlichte gekräuselte Haar, der steife Zopf, der ernste Soldaten Schritt waren nicht nach seinem Geschmake, aber er mußte sich darein schiken. Allein nach der Mittagstafel, wenn er in seinen Zimmern sich selbst überlassen war, wollte er in denselben auch ganz nach seinem Sinne leben. Er ließ sich denn gewöhnlich ganz nach der damaligen Mode frisieren, band einen Haarbeutel ein, und zog einen Schlafrok von goldenem Brokat an; und so studirte er und spielte die Flöte.

*) Der König von Preußen kam mit seinem Gefolge im J. 1728 den 29ten May nach Berlin und blieb bis zum 12. Jun.

So angezogen war der Kronprinz auch an einem Tage, da eben Quanz mit ihm spielte, als plözlich der nachher so unglüklich gewordene Hr. v. Katte, der Liebling des Kronprinzen, eilig ins Zimmer sprang und erschroken berichtete, der König käme, und sey ganz nahe. Dem Könige war des Kronprinzen Lieblingsneigung zu den Büchern und der Musik nicht ganz verborgen geblieben. Beides war ihm höchst zuwider, und er wollte also den Kronprinzen überraschen. Katte ergriff in größter Eil die Kasten mit den Flöten und den Musikalien, nahm den höchst erschrokenen Quanz bey der Hand, und sprang mit ihm und den Kasten, in ein kleines zum einheizen der Oefen bestimmtes Kabinet. Hier mußten sie über eine Stunde aushalten, und Quanz, der mir selbst diese Geschichte erzählt hat, zitterte am ganzen Leibe, um so viel mehr, weil er einen rothen Rok anhatte, eine Farbe, welche dem Könige höchstzuwider war. Der Kronprinz hatte zwar in größter Eil die Uniform angezogen, aber der Haarbeutel war so geschwind nicht wegzubringen, also ist leicht zu erachten, wie verstört die Zusammenkunft gewesen seyn mag. Der König entdekte bald die hinter den Tapeten verborgene Schränke, wo die Bücher und die Schlafröke befindlich waren. Diese ließ er gleich in den Kamin werfen, die Bücher hingegen befahl er dem Buchhändler Haude zu verkaufen. Dieser behielt die Bücher zum Dienste des Kronprinzen, der daraus einzeln abholen ließ, was er brauchte, bis ihm die ganze Bibliothek wieder zugestellt werden konnte.

Quanz ward endlich, nachdem der König weggegangen war, aus seinem Winkel erlöset, er war aber nachher bey seinen Reisen und Aufenthalte in Berlin sehr vorsichtig: besonders erschien er daselbst nie wieder in einem rothen, sondern nur in einem grauen oder blauen Roke. —

Fortgesezte Anzeige von Burney's History of Music &c.

„Im theatralischen Fache wurde er bald „der Liebling und das Vergnügen seiner Lands„leute: denn obschon damals das Colorit und „die Würkung eines Orchesters nur wenig be„kannt waren, wußte er doch dessen Nuzen „daraus zu ziehen, als keiner seiner Vorgänger, „und der Singstimme gab er eine interessante„re und seelenvollere Melodie, als noch nie in „England, vielleicht auch in Italien im vori„gen Jahrhundert nicht gehört worden ist. „Gleich guten Erfolg hatte er auch in seinen „Kammermusiken, Sonaten, Oden, Kanzonen, „Balletten und Kanons zum Singen, worin „er nicht allein seine Landsleute übertraf, son„dern auch fremde Tonsezer, und viele sehr „bald der Vergessenheit und Verachtung Preis „gab.„

Von den vielen Kritiken, die der Autor über die Werke dieses grossen Mannes ausgetheilet hat, wollen wir nur die über sein Te Deum und sein Jubilate als Probe beifügen.

„Die seit Purcell's Zeiten üblich geword„dene Gewohnheit, diesen Hymnus mit einer „Ouverture anzufangen, welches Kunstmittel „Händel und Graun so wichtig zu machen „wußten, stellt zwar den Debut unsres Ton„sezers mager und unter der Würde seines „Stoffes dar; allein in den vier lezten Takten „der ersten Volte, wo die Dissonanzen der Trom„peten durch die Violinen aufgelößt werden, „ist ein kühner Geniezug enthalten, der sehr „grosse Würkung thut, und den vortreflichsten „Tonmeister verräth. Auch findet sich eine auf„fallende Grösse und ein Reichthum von Har„monie in dem Tempo und Saze des Chors: „Omnis terra veneratur, und die Stimm„vertheilung, nach welcher sich die Stimmen ver„verhältnisweise in den enharmonischen Interval„len des diatonischen Klanggeschlechts aufwärts „bewegen müssen, frappirt die Zuhörer auf das „ausserordentlichste. Aber es dünkt mich, alle „Tonsezer hätten der Stimme der Freude die „Stimme des Schmerzens bei der Behandlung „der Worte. Tibi omnes angeli, tibi coeli & „universæ potestates untergeschoben. Auch „Händel, um Purcell nachzuahmen, verwan„delt das Major in Minor, und in einer an „sich vollkommenen Modulation, giebt er dem „Tonstük einen ausgesuchten pathetischen Aus„druk, den die Worte nicht zu verlangen schei„nen, man mag sie blos lesen, oder dabei an „die ewigen Gottesverehrungen aller Himmels„körper und Himmelsmächte gedenken, die vor „dem Throne Gottes anbeten.„

„Das Cherubim & Seraphim als Duett „und das Sanctus als Tutti sind mit hoher Be„geisterung entworfen und ausgeführt. Die „allzusehr ins Veränderliche übergehende Me„lodie hat, so wie fast aller Soli, also auch „das Versett te gloriosus apostolorum chorus „ein wenig rauh und unzierlich gemacht. Hier„aus folgt, daß sowohl die Disposition des

„Ganzen allein wie auch die Chöre von Pircoli am meisten Bewunderung verdienen; ja „es regiert darinn eine solche Vollkommenheit, „daß wir uns nicht scheuen, zu behaupten, „daß diese Theile des Tonstükes eben so lang „mit Enthusiasmus werden angehört werden, „als man fähig ist, die Worte seines Textes „zu verstehen.

„Das Sanctum quoque paraclitum spiritum ist gleichfalls ein herrliches Stük voll „Harmonie und Melodie, und über alle Ge„waltthätigkeit der Zeit hinweg, die Doppel„fuge: Tu rex gloriæ Christe ist in majestäti„schem Style gearbeitet: und die beiden Stüke „tu ad liberandum suscepturus hominem und „tu devicto mortis aculeo besizen Schönheiten „und vereinigen in sich Melodie, Stärke des „Ausdrukes und Reichthum in der Erfindung „dermassen, daß sie von den Abänderungen, „welche sich der Geschmak in der Musik muß „gefallen lassen, nichts zu befürchten haben.

(Die Fortsezung folgt.)

Der Musiker Quanz tritt in des Königs Friedrich II. Dienste. Von seinen Konzerten und Flöten, die er für den König machte.

(Aus den von Hn. F. Nicolai herausgegebenen Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen.)

Als Friedrich II. zur Regierung kam, nahm er Quanz in seine Dienste unter ansehnlichen Bedingungen. Er spielte blos in der Kammer, nicht im Orchester. Die Kompositionen und die Flöten, die er für den König machte, wurden ihm besonders bezahlt. Er komponirte, so lange er in den Diensten des Königs war, allein für den König. Er hatte bekanntlich 300 Flötenkonzerte komponirt, davon er den allergeringsten Theil kann gemacht haben, ehe er zum Könige kam. Es ist keine geringe Aufgabe, eine so große Anzahl von Konzerten für Einen Liebhaber zu machen, und für einen Liebhaber der eine König ist. Es ist dieß daher ein Beweis von Quanzens Reichthum an musikalischen Gedanken. Jedes dieser Konzerte hat einen eigenthümlichen Charakter, die Einförmigkeit liegt in den Passagen, wo sich Quanz nach dem Könige richten mußte, der nicht etwas ganz fremdes haben wollte.

Sein Werk über die Flöte und Bachs Werk über das Klavier werden lange die gelehrtesten und ausgedachtesten Werke bleiben, die über irgend ein Instrument geschrieben sind. Und noch hat sich Bach über Manches nicht so tief eingelassen, als Quanz, z. B. nicht auf die mit seinem Instrumente verwandten Instrumente, auf das Akkompagnement der Saiteninstrumente u. s. w. Besonders hat er sein Instrument (oder seine Instrumente) nicht so nach ihren mechanischen Vortheilen und Unvollkommenheiten betrachtet, noch weniger daran gedacht, den letzteren abzuhelfen. Der bewegliche Flötenkopf, die doppelte Klappe, die genauer abgemessene Temperatur durch eigene Bohrung der Löcher, sind Erfindungen Quanzens. Niemand hat die Flöte vollkommener behandelt als Quanz, vorausgesezt — was er als gewiß voraussezte — daß die tiefe Stimmung die einzige der Flöte angemessene Stimmung ist, welches man jezt, vielleicht mit Unrecht, nicht mehr glaubt.

Der Geschmack in der Musik und die sich darauf beziehende jedesmalige Art des Vortrags, ist wie eine schöne Blume, die lange ergözt, aber bald verblüht, selten wieder aufblüht, und auf welche noch seltener Früchte folgen. Der Geschmack in der Musik hat sich bisher alle zwanzig Jahre oder noch schneller verändert. So war es von jeher *), und so wird es ferner wohl seyn. Der Musiker der sich vorsezt, für die Nachwelt zu komponiren, kann am meisten in Gefahr kommen, eine Lettre qui ne parviendra pas à son adresse zuschreiben. Ausnahmen sind äußerst selten, und in Instrumentalstücken, besonders für die Kammer, möchten

*) In der Chronik der Stadt und der Herren von Limpurg heißt es schon vom Jahre 1360. (S. 35.) „Auch hatte es sich also verwandelt „mit dem Pfeiffenspiel, und hatten aufgestiegen „in der Musica, daß die nicht also gut war bis„hero, als nun angangen ist. Dann wer vor „fünf oder sechs Jahren ein guter Pfeiffer war „im Land, der deuchte ihn jetzund nit ein „Fliegen. (Flöge.)“

sie sich wohl am allerseltensten finden. Ein geringer Umstand tödtet oft noch viel früher Musikstücke, die ein längeres Leben verdient hätten. Die Quanzische tiefe Stimmung wird nicht mehr gebraucht, weg sind mit ihr Quanzens Flöten, Quanzens Konzerte und die wahre Art sie zu spielen, ohne welche sie unbeschreiblich verlieren. Vielleicht sind jetzt nicht mehr drey Personen in Berlin, welche die Art sie zu spielen noch kennen. In Deutschland ist kein Konzert of ancient Musik wie in London, und wird auch wohl nie eins aufkommen können. Alte Musiken beschäftigen höchstens einige denkende oder grübelnde Tonkünstler. So verdienen auch Quanzens Konzerte, wenigstens von Komponisten, die ihre Kunst lieben, nicht vergessen zu werden. Ungerechnet die Menge schöner Gedanken, würden sie in Partitur sehr lehrreich für das Studium seyn. In einer gewissen Art der Begleitung der Konzerte für die Kammer haben die Quanzischen Konzerte mehr Feinheiten als die Konzerte irgend eines andern Komponisten, welche wohl studiert zu werden verdienen. Gewiß ists, daß Bach, der Quanzens Konzerte täglich akkompagnirte, sich in Absicht der Form mannigfaltig nach ihm gebildet hat. Bach erkannte hierinn auch seine Verdienste; so wenig beyde sonst eigentlich Freunde waren.

Quanz war freylich in Gesellschaften ein musikalischer Diktator. Wer seine wirklich mannigfaltigen Einsichten in die musikalische Kunst nützen wollte, mußte ihm nicht widersprechen, vielmehr ihn dem Gange seiner Ideen folgen lassen; und das war nicht jedermanns Sache. Selbst der König erfuhr dieß zuweilen. Zwar war Quanz auch ein Hofmann, denn er hatte die lange Erfahrung, wie es am Hofe und bey Großen zugeht. Er legte es daher nicht darauf an, sich dem Könige entgegen zu stellen, wußte vielmehr recht wohl, das zu vermeiden, wovon er wußte, daß es dem Könige unangenehm hätte seyn können. Hingegen, wenn es auf Musik ankam, gab er dem Könige nicht leicht nach, ließ sich vielmehr eher als ein anderer merken, was zu mißbilligen war. Er hatte vorzüglich das Recht bey der Kammermusik, wenn der König spielte, Bravo! zu sagen, und war nicht wenig stolz auf diesen Vorzug. Er sparte auch das Bravo! eben nicht; wenn aber der König wirklich etwas von seinen Konzerten nicht so spielte, wie er es gedacht hatte, oder wenn er sonst, welches freylich sehr selten geschah, mit dem Könige schmollte, so wußte er auch wohl sein Bravo! bey sich zu behalten. Der König merkte darauf, und wenn er meinte, die Schuld läge an seinem Spielen, so untersuchte er es weiter, fragte auch Quanzen wohl, sonderlich in den ersten Zeiten, aber wenn er fand, wo der Fehler lag; so übte er die Stelle, ohne weiter ein Wort zu sagen, und spielte das Konzert außer der Ordnung wieder *), bis Quanz freywillig das Bravo! geben mußte, welches dieser sodann auch mit Nachdenk that, zum Zeichen, daß er den König verstanden hatte. Wenn der König Quanzen nicht fragte, so würde Quanz nie etwas getadelt haben, alle Anekdoten von solchem Tadel, die in manchen Sammlungen stehen, sind erdichtet. Stillschweigen, die Miene verziehen, sich räuspern, war alles, was er sich erlaubte. Nur zweymahl in der langen Reihe von Jahren, da Quanz den König täglich beym Konzerte sah, ist er mit Ihm geradezu zerfallen. Dieß geschah bei folgenden Gelegenheiten.

(Die Fortsezung folgt.)

Ankündigung.

Ich biete hiemit dem musikalischen Publikum 6 Sonatinen für's Klavier oder Piano Forte auf Subscription an. Ich habe bei Verfertigung derselben besondere Rüksicht auf die Dilettanten genommen, und hoffe, man wird diesmal nicht über allzugroße Schwierigkeiten klagen. Wenn sich eine hinlängliche Anzahl Subscribenten findet, so werden diese Sonatinen im künftigen Monat November, sauber gestochen und auf schönem Papier abgedrukt, erscheinen. Der Subscriptionstermin ist bis Ende Oktobers. Man wendet sich hier an mich, oder an die Bosslersche Musikhandlung in Darmstadt. Außerdem nehmen alle wichtige Musik-

*) Der König pflegte gewöhnlich alle 300 Konzerte von Quanz, nach der Ordnung, wie sie gemacht waren, durchzuspielen, zuweilen aber ging er von der Ordnung der Nummern ab.

handlungen Deutschlands Subscription an. Der Preis für die Subscribenten ist 2 fl. Der nachherige Ladenpreis 2 fl. 45 kr. Briefe und Gelder bittet man Postfrei einzusenden.

Zürich, den 15. August 1792.

J. D. Brünings.

Musikalische Nachricht

Es ist in meinem Verlage erschienen und zu haben für 1 Thaler Musikalische Todenfeier den Manen Leopolds des Weisen gewidmet. Die vorzüglichsten dichterischen, tonkünstlerischen und malerischen Talente haben sich vereinigt, um in diesem Werk die Empfindungen auszudrücken, welche der frühe Verlust dieses grossen Mannes in Seelen erregen muß, die wahres Regenten-Verdienst, und ächte Seelengrösse zu schätzen vermögen. Herr Prof. Heydenreich hat durch eine rührende Dichtung dem Hrn Kapellmeister Schuster die schönste Veranlassung zu Ausführung der vortreflichsten musikalischen Ideen gegeben, die man nur von diesem grossen Tonkünstler erwarten konnte. Hr. Prof. Oeser gab die einfach erhabene Idee zur allegorischen, von seinem würdigen Schüler Hn. Schnorr radirte Titelvignette. Den Geist dieser Allegorie hat Herr Prof. Erhard auf eine Art dargestellt, welche zeigt, wie heilig ihm das Andenken an die Verdienste des verewigten Monarchen sey. Die Verspätung der Erscheinung hat ihren Grund in dem Bestreben, auch das Aeussere dieses Werks der Hoheit des Gegenstandes angemessen zu machen, auch konnte ich voraussetzen, daß Deutschland zu männlich denke, um dem Edelsten der Fürsten blos die alltägliche Trauer der ersten Augenblike zu weihen. Das Allegorische ist ohne der Erklärung auch besonders für 12 Ggr. zu haben. Ferner des Herrn Prof Heydenreichs Volkslied auf Leopolds Todt, in Musik gesezt von Hn. Musikdir. Türk in Halle für 4 Ggr. bey

Friedrich Gotthelf Baumgärtner
in Leipzig.

Diese 2 Werke findet man auch in der Bosslerischen Musikhandlung in Darmstadt.

Musikalien,

welche in der Bosslerschen Musikhandlung in Darmstadt um beigesezte billige Preise zu haben sind.

W. A. Mozart Ouverture dell' Opera, die Zauberflöte per Clavicembalo 24 kr.
— — die Maurerfreude, eine Kantate für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers . . 45 kr.
— — trois quatuors très-faciles pour 2 Violons, Alto & Basse 1er Livre de Quatuors - - 2 fl. 30 kr.
— — Sonate arrangée pour le Clavecin avec accomp. d'un Violon & Violoncelle tirée d'un quatuor op. 22. 1 fl. 20 kr.
— — Rondo tres-facile pour la Clavecin op. 23. - 30 kr.
— — die Zauberflöte grand opera ridotta in Quintetti per 2 Violini, Viola e Basso op. 26. - - 3 fl.
— — grand Quintetto per 2 Violini, 2 Viole e Violoncello op 24. 2 fl.
M. Clementi 2 Canzonette ridotte per Clavicembalo - 32 kr.
J. Haydn Sonate pour le Clav. av. accomp. d'un Violon & Vclle. op 67. 1 fl. 30 kr.
Steibelt Sonata per Clavic. con Violino e Violoncello op. 3. 1 fl. 30 kr.
— — detta per Clavicembalo Solo op. 4. 1 fl.
J. Pleyel Serenate pour le Clavecin avec accomp. d'un Viol. & Vclle. 1 fl 30 kr.
— — 3 Sonates arrangées pour le Clav. av. accomp. d'un Violon tirées de ses Oeuvres 8me partie de Clav. 3 fl.
— — 3 detti pour detti 9me partie de Clavecin - - 3 fl.
— — 3 detti à 4 mains pour le Clavecin 11me partie de Clavecin 3 fl.
— — 3 detti à 4 meme. 12me Partie de Clav. - - 3 fl.
— — 3 detti à detti 13me Partie de Clav. ou op. 23. - - 3 fl.
— — 3 detti à detti 14me Partie de Cl. 3 fl.

In nemlicher Handlung sind auch wieder die 12 deutsche Tänze und 12 Menuets von Herrn W. A. Mozart vollstimmig zu haben.

Numero 39.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 26ten September. 1792.

Fortgesezte Anzeige von Burney's History of Music &c.

„So fehlerhaft auch die Abschrift des Werkes ist, die vor mir liegt, so entdekt man „doch darinn die größten Schönheiten, wenn „man die Partitur von in ad dexteram dei „sedes bis auf usque in æternum untersucht. „Ich will mich nur auf die beim Worte gloria gemachte Abtheilung, wie auch auf das „ganze Stük salvum fac populum tuum domine beruffen, wo die Noten gerade der Wiederhall der Worte sind, wie auch den musikalischen Ausdruk zu den Worten: extolle „illos usque in æternum, der eben so sehr „Lob verdient, anführen.

„Das Schlechte der Copie bemerkt man „am meisten bei dem Versett dignare domine die isto sine peccato nos custodire bis „zu quemadmodum speravimus in te. Denn „man kann hierbei die Intention des Tonsezers „in Ansehung der Harmonie nicht im mindesten herausbringen, doch entdekt man in den „Singstimmen viel Ausdruk, und die Bitte „in den Worten, fiat misericordia tua domine super nos ist wirklich pathetisch. Die kurze Fuge zu non confundar in æternum könnte leichtlich auch ein geringerer Tonsezer, als „Purcell, geschrieben haben.„

Vom Jubilate sagt der V. folgendes: „Sein Anfang ist wohl durchdacht, um die „Ausführungskunst eines grossen Musikers in „vortheilhaftem Lichte zu zeigen, und vielleicht „hat der Sezer nur deswegen den militärischen „Styl dazu erwählt und mit den punktirten „Noten ausgedrükt. Ich muß gestehen, daß „ich in Betreff dieser Art von Tonstüken nie „parteiisch gewesen bin, aber Purcell und „alle seine Zeitgenossen waren einmüthig einer „gegentheiligen Meinung, die in ihren Werken nur allzu herrschend gefunden wird.

„So oft das scitote quoniam dominus „mit Geschmak und Sentiment gesungen wird, „so oft wird es auch unter das Vollkommenste gerechnet werden müssen, was wir im „kirchlichen Fache besizen, so wie auch das „Stük, welches darauf folgt. Und in dem „Versett, quoniam suavis est Dominus hat „Purcell alle ihm eigene Stärke des Ausdrukes gezeigt, vornehmlich zu den Worten: in „æternum misericordia ejus. Das gloria „patri im Tempo alla Palestrina, jedoch noch „etwas lebhafter (lebhafter vielleicht, als irgend etwas andres von dieses Tonsezers Arbeit) ist voll von jener Erfindungskunst, welche blos Tonkünstler zu schätzen wissen, und „die Würkung davon ist im Allgemeinen so erhaben und glorreich, daß Zuhörer von allerlei Geschmak und Kenntnissen gleich stark daran hingerissen werden.„

Schade, daß wir, um nicht zu weitläufig in dieser Anzeige zu werden, die Parallelen mit Stillschweigen übergehen müssen, welche B. zwischen Purcell und den vornehmsten seiner

Zeitgenossen, einem Carissimi, Stradella, Scarlatti und Lulli zieht, so auch, wie er ihn und den grossen Händel zusammenhält. Wie wohl wir uns nicht entbrechen können, von diesem lezteren Artikel etwas weniges abzuschreiben. 'Händel, sagt der V., blühte in „einem minder barbarischen und der Kunst günstigern Jahrhundert, und wird in mehreren „Stüken dem Purcell vorgezogen, er hat aber „in nichts excellirt, als in der Kunst und Pracht „seiner Chöre, in dem harmonischen Gewebe „seiner Orgelfugen, in dem grossen Styl worin er für die Orgel sezte und sie auch selbst „spielte, in der Erhabenheit seiner grossen Konzerte und des Gebrauches der Oboe, in dem „Geistreichen seiner Instrumental-Begleitungen „und Chöre, und in dem allgemein Gefälligen „seiner Singmelodien. Aber im Accent, in „den Leidenschaften, in dem Ausdruk englischer „Worte, scheint er dem Purcell so weit nachzustehen, als eine Copie einem Originale nachstehen muß.„

Mit der Geschichte des Geigens in England schließt sich dies siebente Kapitel. Das achte ist der Musik Italiens im vorigen Jahrhunderte gewidmet. Diejenige Musikpedanterei, die difficiles nugæ, welche man canonische Sezart nennt, hatte in Italien in erwähnter Zeit die Oberhand. Im Jahre 1629 erschien in Rom ein Canon über die Worte: illos tuos misericordes oculos ad nos converte im Druk, welcher auf mehr als 2000 Arten für 2. 3 4. und 5 Stimmen ausgearbeitet war. Auch waren zu eben der Zeit die Moletten mit gedehntem Text und einer Singstimme (Mutetti passeggiati à voce sola) im Kirchenstyle die herrschende Mode. Kapsperger gab dergleichen im Jahre 1612 in Rom heraus, und diese seinigen sind wahrscheinlich die ersten dieser Art. Frescobaldi und einige andere illustrirten hauptsächlich in diesem Jahrhunderte die Orgel. Bonani, Stefani, Cieri und andere führeten die Duetten in die Kammermusik ein. Auch blühte in diesem Jahrhunderte schon der grosse Durante. Ein Verzeichniß der vornehmsten theoretischen und practischen Musikwerke und Schriften macht von diesem Kapitel den Beschluß.

(Die Fortsezung folgt.)

Quanz zerfällt mit dem Könige. Der König sezt sein tägliches Kammerkonzert aus

(Aus den von Hn. F. Nicolai herausgegebenen Anekdoten vom König Friedrich II von Preussen.)

Quanz hatte schon in Dresden viele Bemerkungen über die reine Temperatur der Töne auf der Flöte gemacht. Er wußte, wie schwer es ist, auf diesem Instrumente rein zu spielen *); er suchte diesem Mangel abzuhelfen, ließ seine Flöten aus dem besten Holze **) mit großer Sorgfalt drehen, theilte nachher die Stimmung selbst sehr genau ab, und bohrete die Löcher der Flöte selbst. Aber er behauptete alsdann auch, daß mit einiger Vorsicht, die Flöte in sich selbst rein gestimmt seyn und bleiben müsse.

In den vierziger Jahren, wo der König noch am lebhaftesten war, hatte Er von Quanz eine neue Flöte bekommen. Sie schien Ihm nicht recht zu gefallen, und nachdem er einigemal darauf gespielt hatte, sagte er zu Quanzen, die Flöte sey nicht recht rein. Das hieß Quanzen von der Seite angreifen, wo er am empfindlichsten war. Quanz ärgerte sich innerlich, aber vertheidigte die Flöte. Der König schien zufrieden zu seyn, aber den folgenden Tag erneuerte er die Klage. Quanz nahm dem Könige die Flöte aus der Hand, spielte selbst darauf, und versicherte, die Flöte gebe alle Töne rein an. Der König behauptete, selbst von Quanz gespielt,

*) Ein französischer Musiker sagte: Deux flûtes sont comme mari et femme — ils ne sont jamais d'accord.

**) Der König ließ für Quanzen zuweilen Sammlungen von allerhand Arten fremden harten Holzes kommen; Quanz probirte alle Arten, und fand das Ebenholz als das vorzüglichste, und noch unterschied er [illegible] Ebenholz und Ebenholz in Absicht der Brauchbarkeit zu Flöten. Er versicherte mir, daß ein Stamm Ebenholz, den der König im J. 1766 aus Portugall erhalten und ihm geschenkt hatte, der beste wäre, den er je gehabt habe.

sey sie unrein. Dieß war mehr als Quanz vertragen konnte. Er kam außer Fassung, es entstand ein kleiner Wortwechsel, und Quanz sagte endlich mit Heftigkeit: "wenn ein großer „Herr es vertragen könnte, die Wahrheit zu „hören, so würden Ew. Majestät gleich wis„sen, daß es nicht an der Flöte liegt, und wor„an es liegt.„ Der König trat ein paar Schritte zurück und sagte etwas heftig: "Wie? Was? „Ich sollte die Wahrheit nicht vertragen kön„nen? Sage er was wahr ist.„ Quanz sagte ganz trocken und verdrießlich. "Ich habe Ew. „Majestät mehrmals gebeten, Sie möchten die „Flöte, nachdem Sie gespielt haben, nicht in die „Hand, oder unterm Arm nehmen, sondern sie „auf den Tisch legen. Sie thun aber jenes „doch, und die Flöte klingt unrein, weil sie „ungleich erwärmt wird, nicht weil sie an sich „unrein ist.„ Der König sahe pikirt, antwortete. "Es ist nicht wahr!„ und kehrete sich um.

Der König spielte die folgenden Tage auf einer andern Flöte, sah aber Quanzen nicht an und sprach kein Wort mit ihm, Quanz hingegen gab dem Könige kein Bravo! So gieng es ohngefähr acht Tage. Da kam der König beym Anfange des Konzerts auf Quanzen zu, und sagte mit freundlicher Miene: "Mein lieber Quanz, „ich habe die Flöte seit acht Tagen auf verschie„dene Art untersucht und habe nun gefunden, „daß Er Recht hat. Ich werde die Flöte nicht „mehr in der Hand warm werden lassen.„ Diese Geschichte erzählte mir Quanz selbst. So geringfügig sie scheinen möchte, könnte sie doch vielleicht ziemlich charakteristisch seyn. Der Fall, daß großen Herren geradezu und herb die Wahrheit gesagt wird, ist so selten, und die Art, wie sie sich in so seltenen Fällen benehmen, läßt viel auf ihre innere Gesinnungen schließen.

Ungefähr in den sechziger Jahren traf es sich, daß an der Rampe, wo man nach Sanssouci von der Seite der Bildergallerie hinauffährt, auf der linken Seite, wo die Grotte des Gartens an diesen Weg stößt, von ohngefähr ein Wagen gegen das Mäuerchen gefahren war, was zum Geländer dient, so daß ein Stück her-

unter fiel. Es war eben keine Gefahr zu befürchten, daß da etwa ein Wagen herunter fallen möchte, aber Bach, der beym Fahren etwas furchtsam war, hatte darüber mit jemand gesprochen der nahe um den König war, daß es gemacht werden müßte; worauf aber nicht geachtet ward. Der Zufall wollte, daß als die Musiker nach einiger Zeit zum Konzerte nach Sanssouci fuhren, der Königliche Kutscher ziemlich nahe an die arge Stelle fuhr, und da der Wagen zugleich etwas schief gieng, so glaubte Bach, er könne herunter fallen, schrie laut auf, und als sie nach Sanssouci kamen, erneuerte Bach etwas ungestüm das Verlangen, daß die schadhafte Stelle durchaus gebessert werden müsse. Derjenige, an den er sich wendete, antwortete: die Bausachen gehörten nicht zu seinem Amte, er könne also dem Könige deshalb nichts sagen, außerdem sey bey der schadhaften Stelle gar keine Gefahr; wenn Bach aber glaube, daß es anders wäre, so möchte er nur selbst mit dem Könige davon sprechen, oder an ihn schreiben. Dieß verursachte einen starken Wortwechsel, in welchen sich Quanz mengte, und da er eben nicht der feinste war, wenn ihm widersprochen ward, so brauchte er einige empfindliche und unhöfliche Worte.

Die Sache ward nun dem Könige vorgebracht, und vermuthlich wurde die Art, wie die beyden Musiker sich dabey ausgedrückt hatten, nicht gemildert vorgestellt. Obgleich nicht zu läugnen stand, daß an der schadhaften Stelle durch unbehutsamen Fahren ein Unglück möglich seyn konnte, und der König also zu billig war, um den Musikern zu verdenken, daß sie die Reparatur verlangt hatten, so mochte ihm doch die Art mißfallen haben, wie sie sich dabey benommen hatten. Er ließ dieß auf eine ganz sonderbare Art merken, welche wohl niemand erwartet hatte. Ohne weiter jemand ein Wort zu sagen, ließ er gar kein Konzert mehr bestellen. Dieß war ganz etwas außerordentliches, denn er hatte täglich Konzert in seiner Kammer, und setzte es nicht aus, es müßte denn durch Krankheit oder sehr wichtige Abhaltungen verursacht seyn.

Er nahm hier den Ausweg, daß er sich selbst seines Vergnügens beraubte, weil er mit den Musikern über diese Sache nicht sprechen wollte, und doch glaubte, er müßte sein Mißfallen über ihr Benehmen zeigen. Er kannte sehr gut das menschliche Herz. Die Musiker waren über dieß Aussetzen der Musik ziemlich bestürzt, besonders die beiden, welche so laut gesprochen hatten. Quanz besonders ward durch einen zufälligen Umstand noch mehr intriguirt. Der König pflegte sonst keine fremde Musiker zu hören, am wenigsten blasende Instrumente, dafür sorgte Quanz schon. Jetzt meldete sich zufällig der vortrefliche Oboespieler Fischer aus Dresden beym Könige. Der König hörte ihn mit vielem Beyfalle, aber bloß vom Piano forte akkompagnirt, wozu Bach nicht gerufen ward. Der Stillstand der Kammerkonzerte des Königs dauerte, bis Er, wie gewöhnlich, im Augustmonate nach Schlesien reisete. Nach seiner Zurückkunft wurden die Konzerte wieder täglich bestellt, ohne daß weiter von dem Vorgegangenen das geringste erwähnt ward; und die Musiker schöpften nun wieder freyen Athem.

Quanz hatte während der Zeit der ausgesetzten Konzerte äußerlich so viel möglich Gleichmuth gezeigt. Er hatte sich sogar verlauten lassen, wenn der König auch ungnädig auf ihn bleiben, und ihm seinen Abschied geben wollte, so sey es ihm ganz gleichgültig, denn er wär wirklich ein reicher Mann, und hätte sehr wohl von seinen Renten leben können. Im Grunde seines Herzens aber war er doch dem Könige zugethan, und hätte den so lange genossenen Vorzug, den König täglich zu sehen, und Sein vertrauter Kammermusiker zu seyn, ungern verloren. Als er einige Monate nachher seinem Freunde Krause *) diese Geschichte ausführlich

*) Krause, aus Schlesien gebürtig, der Freund Kleists, Ramlers und Sulzers, war Advokat in Berlin. Er hatte viel Genie zur Musik, war ein guter Ripienviolinspieler, ein verständiger Anführer eines Orchesters, und ein nicht zu verachtender Komponist. Er ist Verfasser eines guten Buchs über die musikalische Poesie, welches er im J. 1752 ohne seinen Namen drucken ließ.

erzählte, und sein Vergnügen nicht verhehlte, daß sie noch so gut war beigelegt worden, brach er ganz treuherzig in die Worte aus: „Ich „hätte doch nicht gedacht, daß mir der Mensch „(er meinte den König,) so nöthig wäre!„

Krause.

Musikalische Anzeige.

Fünf und zwanzig leichte Lieder für das schöne Geschlecht in Musik gesezt von Lieut. v. Thomus, sind in Verlag der Baumgärtnerischen Buchhandlung in Leipzig, und in allen Buchhandlungen Deutschlands für 18 Ggr. zu haben. Diese Lieder zeichnen sich durch ihre Leichtigkeit, und sanften melodischen Gesang ganz besonders aus. Das Lob der Kenner und Beifall der Dilettanten, bewog den Verleger, daß sie durchaus in Kupfer gestochen wurden.

Folgende Musikalien sind bei Hrn. Kantor Bismann und Comp. zu Frankfurt am Main zu haben:

Reinwald, 2 Simph. à gr. Orchest. op. 1. fl. 4. Hoffmeister, Concert p. la Flut op. 14. lib. 4. fl. 1. 46 kr. Ouvert. du Corsaire arrangé p. le Clav. av. Viol. fl. 1. Fiorillo, Etude de Violon formant 36 Caprices fl. 3. 30 kr. Schulz, musikalische Belustigung beym Klav. 18. kr. Musikal. Badinage p. Clav. 18. kr.

Diese Werke liefert auch die Boßlerische Musikhandlung in Darmstadt.

Während des siebenjährigen Krieges und nach demselben, da noch kein öffentliches Konzert in Berlin war, hatte er wöchentlich Mittwochs ein Privatkonzert, wo viel Gelegenheit war, gute Musik zu hören, besonders spielte Quanz in diesem Konzerte con amore, und gewöhnlich jedesmal zwey oder drey Konzerte. Es war dieß die einzige Gelegenheit, denselben zu hören, da Er sonst außer beym Könige und in seinem eigenen Hause nicht spielte. Ich habe ihn da den größten Theil seiner Konzerte spielen gehört.

Musikalische
Korrespondenz
der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.
Mittwochs den 3ten Oktober. 1792.

Fortgesezte Anzeige von Burney's History of Music &c.

Im neunten Kapitel giebt er uns die Geschichte der Geige in Italien vom sechzehnten Jahrhundert bis auf unsre Zeiten. Hier erlauben uns die Spatia iniqua unsrer Anzeige abermals nur Weniges auszuheben. "Wir sind, hebt „der V. an, auf einen höchst merkwürdigen „Zeitpunkt in der Geschichte der Geige, der „Bratsche und des Violoncells gekommen, wel„che durch die Werke und den Vortrag des be„wunderswerthen Arcangelo Corelli ehrwür„dig wurden, und aller Wahrscheinlichkeit nach „lange noch ehrwürdig bleiben werden, so lange „nemlich die gegenwärtige Einrichtung des Mu„sikwesens nicht aufhören wird, unsern Ohren „angenehm zu seyn. Wahr ist es, dieser gro„ße Meister hatte das Glük einen grossen Theil „seines Ruhmes noch bey Lebzeiten zu genies„sen, und beinahe findet sich kein Schriftstel„ler unter seinen Zeitgenossen der nicht seinem „Talent und Genie alles Lob ertheilt. In der „That haben auch seine Tonstüke lange Zeit und „mehr als die von irgend einem andern Mei„ster das ehrige beigetragen, auch ohne Gesang „die Zuhörer angenehm mit Musik zu unter„halten. Wahr ist es, daß (Joseph) Haydn „mit mannichfaltigern Talenten und einem schö„pferischern Geiste, und in einer Zeit, wo man „sich noch besser auf alle Arten von Instru„menten versteht, die musikalische Welt noch „stärker zu bezaubern wußte, aber ehe man „entscheiden will, ob Haydns Regierung eben „so lange dauren werd, wie die von Corelli, „als welcher ein halbes Jahrhundert hindurch „ohne Nebenbuhler und Concurrenz die Ober„herrschaft behauptete, muß man sich an die „Zeit besinnen, worinn wir leben, und an die „untilgbare Sucht in unsern Tagen den Appe„tit der Ohren immer mit Neuigkeiten zu be„friedigen." (Die Fortsezung folgt.)

Hrn. Abt Voglers ästhetische-kritische Zergliederung des wesentlich vierstimmigen Singsazes des von Hrn. Musikdirektor Knecht in Musik gesezten ersten Psalms.

(S. Korresp. Nro 21. Seite 163. und Nro. 27. Seite 143)

Das zweite Stük ist ein Rondo von 8 Schlägen, das zuerst piano vorgetragen, sodann Forte wiederholet wird. Der erste Period vom ersten bis zum vierten Schlage sagt das nehmliche, was der dritte Period vom 9ten bis zum 12ten, er fängt im F an, und schließt in eben diesem Haupttone, aber der zweyte Period vom 5ten bis zum 8ten Takte ist vom vierten Period, welcher mit dem 13ten Schlage anfängt und mit dem 16ten endiget, ganz unterschieden, denn der zweyte Period geht in den fünften Ton C, der vierte aber in den Hauptton zurück. Daß dieser Rondo nicht ins Niedrige falle, und dem ernsthaften Charakter entweiche, zeigt die edle und erhabene Tonfolge, welche im 3ten Schlage etwas Majestätisches, näm-

lich die Eilfte mit der Siebente, im 7ten Takte aber etwas Andächtiges, nämlich den vierten erhöhten Ton, enthält — und die, so zu sagen, geistliche Modestie, welche vom 13ten bis zum 16ten Schlage sowohl zwischen den äussern Stimmen, als zwischen den Mittelstimmen herrscht, sondert gegenwärtigen Satz von allem unreinen Schlamm der Tanzmusiken.

Im 7ten Schlage wird f als die Siebente vom fünften Tone G, ohne sich anzulehnen, die Fünfte vom siebenten Tone H, (das ist nun eine Freiheit) sie löset sich aber im achten Schlage, nachdem sie zum C eine Eilfte geworden ist, richtig auf. Und wenn auch der Tenor keine Fünfte zu dieser scheinbaren f anschlüge, so würde noch der Vorgang des f, als eines noch rückständigen Uebelklanges, und das e, als Siebente vom siebenten Tone, diese Bemerkung schon unvermeidlich machen.

Zu Ende des 16ten Schlages tritt ein Solo vom Diskant und Alt ein, worin die Nüancen für die Singstimme, besonders beym 23sten Schlage genau vorgeschrieben sind. Im 26sten Takte bereiten die Violonzelle eine Nachahmung vor, die im Diskant, Alt, Tenor und Basse von den Solostimmen ausgeführet wird. Da wir nun im B sind, so schleicht im 31sten Schlage die hintere Hälfte des Rondo hämisch vorbey. Dieser Satz gleichet jenem des zweyten Periodens, der vom 4ten bis zum 8ten Schlage gehet, und in den fünften ausweichet. Die Bässe schweigen dabey, und lassen den Chor allein von dem Singbasse unterstützen, um so mehr, als hier in allen Stimmen ein sehr einfaches Gesang herrscht, dann treten sie beym 36sten Schlage aber pianissimo mit ein, bis alle Stimmen im 39sten und 40sten Schlage ihre Stärke gewinnen und mit Pompe schliessen.

Wieder ein Solo, das vom 43sten Schlage bis zum 53sten eine Reihe von Ligaturen und Renoten enthält. Vom 54sten bis zum 60sten Schlage höret man, wie von Weitem, einen Chor singen — erwartungsvoll halten die Violonzellen das tiefe F an. Nun fallen alle Bässe im 61sten Schlage ein aus vollem Halse und die Sänger dem Sünder Hohn zu, während dessen jene verachtungsvoll die Töne abstossen, um den Ausdruck der Worte glücklich zu malen. Die Sänger halten während der Schilderung des Instrumentalbasses drei Schläge vom 68. bis 70ten Tone, und setzen dann ihren Weg ruhig fort; damit nun dieser Ausdruck geräth, gedeiht 2c. dem Gehöre desto behaglicher werde, so wiederholet der Chor ganz leise und auslöschend — ambrosiendüftend — und ganz gelinde den Schluß zu 4 Takten vom 86 bis zum 90sten Schlage, wonach die Violonzelle noch einen sanften Abgesang dersezen und endigen.

In Rücksicht auf den 63sten Schlag wollen wir noch etwas von der übermäßigen Sechste anmerken. Diese ist bekanntlich die Anwendung des vierten erhöhten Tons in der weichen Tonleiter, wenn man die verminderte Dritte zum Grunde legt. Ihr unangenehmer Kontrast, wenn sie zu nahe am Hauptklange liegt, leitet alle Praktiker, sie lieber in den Baß und ihren Hauptklang in die Höhe setzen, wovon die übermäsige Sechste entstehet. Verschiedene Tonsetzer glauben, man müsse die übermäsige Sechste in der Bezifferung von der Grossen auszeichnen, sie bedenken aber nicht, daß wir an und für sich selbst weder übermäsige noch verminderte Tonverbindungen haben, daß das gis nur das durch eine übermäsige Sechste wird, weil wir B und H im Basse haben, ferner daß die Ziffer die Copie der Töne sind; und wird man jedem ersten Geiger ein anderes gis verschreiben, wenn es zum B die übermäsige — als wenn es zum H die grosse Sechste ist? Wozu nützen denn alle complicierte Regeln, und unnöthige Vorschriften, daß man bald eine einmal durchstrichne, bald eine zweimal durchstrichne 6, und tausend mehr solche Hirngespinnste vorgepinselt bekömmt!

Das Thema hier in diesem zweiten Stücke, wenn es das erstemal beym dritten Viertel des 8ten Schlages wieder eintritt, fängt im Auschlage an; der Tenor, die zum Hauptklange C die Eilfte, und zum Hauptklange F wieder die Fünfte im folgenden Schlage bekommen muß, hat Zeit, die Dritte vom Basse zu nehmen

men, ehe er die Fünfte anschlägt: denn äusserst prosodisch richtig heißt es hier Er | gedrnet wie am | Bach | rc. Das zweitemal aber, da nach dem Schlußfalle in dem fünften Tone beim 35sten Takt das Thema ohne Aufschlag wieder eintritt, hat der Tenor zweimal die Fünfte, welches man die verbotene Fünftenfolge nennt. Man kann eben nicht wohl das Wort Er vorausnehmen und anticipiren, wie die Sylbe All beim 79sten Schlage, wo die Aussprache und der Ausdruk zugleich dieses Hilfsmittel begünstigen, um die doppelte Fünftenfolge zu vermeiden. Dem vernünftigen Leser glauben wir wesentliche Dienste zu leisten, wenn wir die Fehler anzeigen, wie sie vermieden werden können, und warum sie nicht vermieden worden sind.

Das dritte Stük ist eine freie Fuge, Fuga d'imitatione. Der begleitende Baß hält hier mit einer gewissen halsstarrigen Bewegung immer an, wovon er den Namen Basso ostinato bekömmt. In einer solchen Fuge sind die Nachahmungen der wesentlichste Gegenstand. Der immer gleichförmig begleitende Baß hindert auch, daß man verschiedene Gesänge in den vier Singstimmen durchführen könne, und man kann kaum sagen, daß ein ächtes drittes Gesang hier vorkomme, statt daß in eigentlichen Fugen, die man darum strenge nennt, wie das fünfte Stük gegenwärtigen Psalms, ein viertes Gesang statt findet. — Die Antwort ist hier beim 11ten Schlage kurz abgebrochen, denn wenn der Baß H hätte, so könnte sie sich noch länger ausdehnen, aber das B schneidet alle Weitläufigkeit ab, und diese Präcision, die behende zum Zweke eilt, ist hier sehr gut angebracht. Im 19ten Schlage lassen sich die zwei Stimmen, wie es scheint in eine Weitläufigkeit ein, dieß geschehet aber um sanft ins weiche A und von da ins harte F auszuweichen, damit der Chor Zeit gewinne in dieser Tonart überraschend einzutreten. Der Singbaß geht mit dem Instrumentalbasse, und der Tenor hat ein besonderes Gesang, aber dieses Gesang kann nicht als ein eigenes und drittes Fugengesang betrachtet werden; es dient hier nur zum Ausfüllen, und ist, wie schon gemeldet, in andern Stimmen, wegen des Basso ostinato, keiner Durchführung fähig. Vom 25sten bis zum 28sten Schlage haben wir eine doppelte Nachahmung zu bemerken, die vom Discant und Basse vorgetragen und vom Alt und Tenor beantwortet wird. Das h im 27sten Schlage hatte man gewiß nicht erwartet — und nun sind wir im C. Das Hauptthema erscheint beim 28sten Schlage im C — beim 36 — und 38sten Schlage von verschiedenen Stimmen vorgetragen im weichen G — und beim 42sten Schlage im weichen D. Als ein harmonisches Zwischenspiel dürfen wir im Discant beym 30sten Schlage, im Tenor beym 32sten Schlage und im Alt beym 34sten Schlage die gedrungene Schweifung des sonst troknen zweiten Gesangs ansehen, wozu doch obiges freye Gesang des Tenors im 23sten Schlage ganz gelenkig wird, und fast den Charakter eines dritten Gesanges behauptet.

Im 41sten und 42sten Schlage wendet sich der Tenor mit Feinheit so lange, bis er dem Basse Gelegenheit verschaffet, im weichen D wieder einzutreten. Man hätte im 45sten Schlage zwei Hauptklänge C und F erwartet, aber lezterer wird zum Eintritte des Alts erspart. Im 49sten Schlage haben wir statt eines zwei Hauptklänge und der Diskant muß sein Gesang beim Eintritte ändern. Was vom 50sten bis 60sten Schlage und bis zum Halte gesagt wird, kann nicht Ausführung, sondern Fortführung heissen, ob der Baß schon im 51sten Schlage mit dem Thema einzutreten scheint. Dieser Halt, der die Stimmen erstlich auf der ersten Hälfte des Takts ruhen und die zweite Hälfte schweigen heißt, macht in einer solchen ernsthaften Composition grosse Wirkung; dadurch gewinnt der folgende Eintritt nicht wenig. Er geschieht ganz leise beim 61sten Schlage vom Alt, und im 63sten Schlage vom Basse, bis endlich eine doppelte Nachahmung vom Alt und Tenor angefangen und vom Discant und Basse vollendet wird, statt daß sie im 25sten Schlage vom Discant und Basse vorgetragen und ausgeführt vom Alt und Tenor beantwortet worden ist. Im 69sten Schl. kömmt beim Schlusse die verminderte Dritte vor.

Ein kleines Zwischenspiel vom 71. bis 74sten Schl. in den beiden mittlern Stimmen, das aus Bedingungen bisteht und vom Basso continuo ostinato unterstüzet wird, vermittelt der 69sten und 75sten Schl. beide gleichförmige Cadenzen, worauf der Einklang beim 77. Schlage schliesset, und dem Gehöre noch diese Worte "nicht im "Gericht,, als ein Axiom einzuprägen scheint.

(Die Fortsezung folgt.)

Anzeige.

Unter dem Titel: **Die neuesten und nüzlichsten Entdekungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapuncte**, kündige ich ein Buch an, wozu mich eine anhaltende Lektüre der Händelschen und Seb. Bach schen Fugen, und bei derselben die Erforschung der Regeln, nach welchen diese gepriesenen Meister ihre Werke verfertiget haben müssen, veranlaßt hat, deren Inhalt ist: 1) die Darstellung der zur Kompositi on erforderlichen, unter einem standhaften Gesichtspuncte betrachteten und berichtigten Vorkenntnisse, die Harmonie und Melodie betreffend, und 2) eine durch diese Berichtigung entdekte neue, leichte, gegründete und untrügliche wahre Lehrart des doppelten Contrapuncts, dessen innern Gehalt bis daher immer noch viele mit Recht für ein Geheimniß gehalten haben, und haben halten müssen, weil er bei diesen schwankenden Vorkenntnissen und nach dem gewöhnlichen widersprechenden Formular in der Octave, Decime und Duodecime unmöglich erkennt, und nicht anders als durch vieljährigen anhaltenden eisernen Fleiß, Anstrengung und ununterbrochene Praxis ganz erschöpft werden konnte, welches hernach die Ueberwinder aller Schwierigkeiten, wie Händel und Seb. Bach, für sich behielten.

Wer mein leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses gelesen und verstanden hat, wird wissen, was er sich versprechen kann.

So gewiß, als ich glaube, daß alle Musiker für diese wichtige Entdeckungen Interesse fühlen, so gewiß mache ich mir auf eine hinreichende Anzahl Pränumeranten Rechnung, durch deren geneigte Unterstüzung allein, meine Arbeit und deren baldigste Vollendung befördert wird.

Man pränumeriret darauf von Dato an bis Ende Decembers d. J. mit 18 Groschen Sächsisch, oder fl. 1. 20 kr Rheinisch. Eine hinlängliche Bogenzahl von Beispielen aus Händelschen und Seb. Bach schen Werken mit sauber gestochenen Noten in Quartformat, nebst dem Text, wird alle Interessenten befriedigen.

Ich selbst nehme keine Pränumeration an, theils um mir die Zeit zur Beförderung des Werkes zu ersparen, theils um allen Schein des Verdachts zu vermeiden, sondern ich überlasse dieses Geschäft den sämmtlichen Herren Buchhändlern, welche die Leipziger Messe bereisen, welche ich hierdurch um geneigte Uebernahme dieser Gefälligkeit gegen die gewöhnliche Provision, und zugleich um fernere öffentliche Bekanntmachung dieser Ankündigung auf das angelegentlichste bitte, an welche sich jeder einzelne Liebhaber in der ihm zunächst gelegenen Stadt wenden kann. Diese auswärtige Herren Buchhändler belieben sich hernach mit ihrer Collekte an die Varrentrapp- und Wenner'sche Buchhandlung in Frankfurt am Main zu wenden, welche die Hauptbesorgung ganz und allein übernommen hat.

Die resp. Herren Kapell- und Musikdirektoren, Kapell- und Conzertmeister, Musikgelehrte, Virtuosen, Cantoren und Organisten rc. auch andere Musikliebhaber, welche mit dem Geist des Jahrhunderts fortschreiten wollen, werden zugleich um geneigte Beförderung dieses Unternehmens ergebenst ersucht, mit der Versicherung, daß ihnen diese Beförderung Ehre machen soll, und ich in jedem Falle zu gleicher Gefälligkeit bereit seyn werde.

Briefe und Gelder werden, wie billig und gewöhnlich, jederzeit postfrei erbeten.

Darmstadt, den 1ten März 1792.

Johann Gottlieb Portmann,
Collaborator und Cantor
am Fürstl. Pädagog.

Auf dieses Buch nimmt auch die Boßler'sche Musikhandlung Pränumeration an.

Numero 41.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 10ten October. 1792.

Rezensionen.

Hieronymus Kniker, eine komische Oper in zwei Aufzügen von Herrn von Dittersdorf. Im Klavierauszuge von Siegfried Schmidt. Leipzig S. 136 in gr. 4.

Dieser wohlgerathene Klavierauszug wird den Freundin der Dittersdorfschen Muse ein um so angenehmeres Geschenk seyn, da die Operette an sich selbst manche schöne, wohlausgeführte und geschmakvolle Singstüke enthält. Doch befinden sich auch einige darunter, die nach unserer Empfindung ganz mißglükt sind; dahin rechnen wir insonderheit die erste Arie des zweiten Akts, woselbst auch die Roulade S. 83., die vier volle Zeilen einnimmt, ganz am unrechten Orte steht und zu weit ausgedehnt ist, ein Fehler, in welchen Herr von D. in seinen dramatischen Werken öfters zum Nachtheil des guten Geschmaks verfällt. Auch in der sonst schönen Arie "Ey, Sie müssen sich ja "schämen,„ findet sich eine ähnliche Stelle, bei welcher noch überdies die Sildendehnung besser auf das Wort Herz, als auf das Wort wählt gekommen wäre, weil nach dem allgemeinen Sprachgebrauche der Diphtong im leztern nicht so hülle, als der Selbstlauter im erstern ausgesprochen wird. Der größte Theil der in dieser Operette enthaltenen Singstüke ist von der komischen Gattung, wovon die sehr viele dem Herrn v. D. vortreflich gerathen sind. Unter diese gehört die ausdruksvolle Arie Nro. 11 und das Septett Nro. 20. Nur Schade daß die Poesie nicht überall der Composition eines solchen Meisters würdig ist! Diese Operette enthält in allem 22 Singstüke. Das Register über dieselbe vermißten wir ungerne.

Siege of Quebec a Sonata for the Harpsichord or Piano-forte with Accompagnements for 2 Violen, Violoncello & Tympano ad Libitum, composed by W. B. de Krifft. London b. Bland, in fol.

Der Gedanke, eine Schlacht musikalisch zu schildern, ist schon sehr alt, und von Bach, Schröter, Kozwaras und andern längst schon realisirt worden. Auch gehört der Gegenstand selbst zu denjenigen, die für ein Tongemälde wohl am leichtesten auszuführen sind, und wenn auch ein Tonsezer sich alle Mühe giebt, denselben mit allem Schmuk seiner Kunst darzustellen: so wird er dennoch immer vielanaloges mit andern seines gleichen haben. Neue Gedanken darf man daher in solchen Tonstüken selten suchen und das Publikum kann zufrieden seyn, wenn nur die Anlage desselben regelmäßig, der Saz rein, und auf Rhythmus und gute Modulationen Rüksicht genommen worden ist. Diese Eigenschaften liegen unverkennbar in dem angezeigten Werke. Es fängt mit dem Lieblingslied des General Wolfs "How stands "the Glass around,„ an: hierauf folgt eine kurze Einleitung, ein langsamer Marsch, ein englisches Volkslied, der Angrif, die Kapitu-

lation, Klage um den General Wolf, Marsch nach erhaltenen Sieg und ein Finale, worinn allgemeine Fröhlichkeit geschildert wird.

Sammlung von Kriegsmärschen der Churfürstl. Sächsischen Armee, aufs Klavier gesezt von Karl Friedr. Günther, erster Hautboist beim General von Zanthierschen Infanterie Regiment. Leipzig bei Breitkopf. S. 18. in qu. Fol.

Es sind vierzehn Märsche, die für das Klavier mit ziemlicher Fülle der Harmonie und mit Einsicht adaptirt sind, und die meisten unter denselben sind pathetisch und schön. Dahin gehören die Märsche S. 1, 7, 12 und einige andere. Ausser diesen befinden sich auch einige darunter, die sehr trivial sind und worin auch ein bischen casalirt wird. Z. B. S. 11 im Anfang des zweyten Theils. Zur Probe heben wir den gedachten Marsch S. 12. und 13. für unsere folgende NB. aus.

Fortgesezte Anzeige von Burney's History of Music &c.

Im zehnten Kapitel kömmt er auf die Musik unsers deutschen Vaterlandes im vorigen Jahrhundert. Da blühte die Theorie und was von ihr abhieng, weit mehr als die Praxis, doch gab es auch in leztere grosse Männer, sie waren aber rare nantes in gurgite vasto mit Virgil zu reden. Vorzüglich läßt B. dem grossen Tonsezer Keiser aus diesem Jahrhunderte Gerechtigkeit wiederfahren, wobei sich aber ein Irrthum einschleicht, wenn er denselben zum Lehrmeister des classischen Adolph Hasse macht, und sich nicht erinnert, in seinem bekannten Tagebuche angemerkt zu haben, daß Hasse selbst ihn in Betreff dieser Sache des Gegentheils versicherte.

Das eilfte Kapitel beschäftigt sich mit der Musik von Frankreich im vorigen Jahrhundert. Hier ist Lulli der Hauptgegenstand, womit sich der B. beschäftigt, und, ehe derselbe die Protection Ludwig XIV, für seine Opern zu er-

langen das Glük hatte, die Musik in diesem Lande nicht sehr cultivirt wurde. Sonderbar ist die Anekdote von dem Tode dieses grossen Meisters. Er gab seinem Orchester den Takt, indem er mit einem spanischen Rohre gegen den Boden sties. Da geschah es nun einsmals, daß er statt des Bodens einen seiner eigenen Füsse traf, und sich dadurch eine so heftige Contusion verursachte, daß der Brand dazu schlug, und er ohne Rettung war. Er arbeitete gerade zu selbiger Zeit an seiner Oper Achilles und Polyxene. Sein Beichtvater verweigerte ihm die Absolution, wenn er die Partitur nicht ins Feuer würfe. Demnach flog sie ins Kamin. Einige Tage hernach glaubte man, Lulli erhole sich wieder, und als ihn der junge Prinz von Vendome besuchte, wurde nach dieser Oper gefragt. Still! Still! sagte Lulli, ich habe eine Kopie davon zurükbehalten. Einige Tage hernach starb er, nemlich den 22. März des Jahres 1687. im 54sten Jahre seines Alters.

Sonderbar ist auch die Lebensgeschichte der Opernsängerin Maupin, welche der B. aus Labords Essai sur la musique ausgezogen hat. Sie war eine wahre Virago. Sie entwich ihrem Manne, den sie geehlicht hatte, in Gesellschaft eines Fechtmeisters. Von diesem lernte sie fechten, und wurde sehr geschikt in dieser Kunst. Einige Zeit nachher fiel es dieser schändlichen Tribade ein, ein Mädchen zu verführen und es gelung ihr. Sie stekte das Kloster in Brand, worin die Eltern die Verführte geflüchtet hatten, und holte sie im Triumph heraus. Da sie deswegen zum Tode verurtheilt wurde, vereitelte sie die richterliche Sentenz durch die Zurükgabe des Mädchens. Sie gieng nach Paris zurük und bestieg die Opernbühne. Wer ihr widersprach wurde von ihr tüchtig ausgeprügelt. Drei Mannspersonen erstach sie im Zweikampfe. Endlich nach mehr dergleichen überstandenen Abentheuern trat sie vom Theater ab, ward eine Betschwester, rief ihren verlassenen Mann zurük, und lebte mit ihm friedlich und immer den Andachtsübungen obliegend, bis sie 1707. im 34sten Jahre ihres Alters starb.

Im zwölften Kapitel kömmt der V. auf die Geschichte der englischen Kirchenmusik von Purcells Tode an bis auf unsre Zeiten. Grosse Vorzüge werden da dem Tonsezer Croft eingeräumt, auch Weldoe, Groone, Boyce, Stanley und Naron werden nach Verdiensten gewürdigt. Damit schliest sich der dritte Band des Werkes, von dessen Titelkupfer wir noch ein Wort zu sagen haben. Es ist von Burney selbst erfunden und von Bartolozzi mit der ihm eigenen Sauberkeit gestochen. Burney giebt auf S 325 seines Werkes selbst folgende Erläuterung davon. "Es ist schwer zu bestimmen, "ob die Musik in ihrem Fortgange durch den Pedantismus angehalten wird, welcher schuld "ist, daß man die mit Recht abgekommenen "altfränkischen Manieren wieder heraussucht, "oder ob dies durch eine zügellose Neuerungssucht geschieht, wodurch die wahren Grundsätze der Kunst untergraben werden, damit ein "schwärmerisches sogenanntes Reformationssystem an ihre Stelle treten könne. Die wahrhaft gute Musik ist zwischen diesen zweien Extremen in der Mitte, und wenn schon der "Pedantismus trachtet sie zur Rusticität zurükzuführen, und die Neuerungssucht sie an "der andern Hand ergreift, um sie vom guten "Wege abzuleiten, und sie mit den Grimassen, "der Affektation und Bezarrerei zu vergesellschaften, so geht sie doch ihren langsamen und "standhaften Gang fort, um zum Geschmak, "zur Zierlichkeit, zur Simplicität und zum Erfindungsreichthum unter dem Geleite der Urtheilskraft und Wissenschaft zu gelangen.„ Es scheint der Zeichner habe den Gedanken des Erfinders ungemein wohl aufgefaßt, und der Kupferstecher das Licht seiner ganzen Kunst in der Ausführung der Zeichnung leuchten lassen.

Der vierte Band beginnet mit einem Versuche über die Euphonie der Sprachen und ihre Tauglichkeit zur Musik. Der bearbeitete Stoff dieser Abhandlung ist für Engländer so gut als völlig neu, aber auch wir Deutsche, obschon er uns nicht so ganz unbekannt ist, als Ausländer vielleicht glauben, werden in des V. Abhandlung manches finden, woran sich sowohl sein Scharfsinn als auch seine Originalität zu nicht geringem Nuzen und Vergnügen des Lesers zu erkennen giebt. Da sich aber nicht bei allen Lesern dieser Anzeige eine Bekanntschaft mit der englischen Sprache voraussezen läßt, und sie es hauptsächlich ist, über welche der V. seine Bemerkungen macht, so glauben wir einen Auszuges daraus überhoben zu seyn.

(Die Fortsezung folgt.)

Nachricht vom Herrn Kalkbrenner, Kapellmeister der regierenden Königin von Preussen zu Berlin (Aus Strieders Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten- und Schriftsteller-Geschichte B. 7 S 18 — 26)

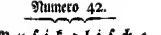
Christian Kalkbrenner ist in Cassel am 22ten September 1755 gebohren. Obgleich seine Hauptneigung von Jugend an auf eine oder die andere gelehrte Wissenschaft gerichtet war, so nöthigte ihn doch der Mangel seiner Eltern, solcher Neigung zu entsagen und dagegen frühzeitig auf seine Selbsterhaltung bedacht zu seyn. Musik und Malerey waren immer seine liebsten Nebenbeschäftigungen gewesen, und jezt, mit seinem funfzehnten Jahralter, machte er die erstere zu seiner eigentlichen Bestimmung. Sein Vater, der noch lebende Stadt-Musikus, Hr. Michael Kalkbrenner in Cassel, verschafte ihm den Klavierunterricht bey einem gewissen K***, allein nach einigen Jahren sahe er zu gut ein, daß dieser Mann allzu wenig vermogte, um seine Schüler auch nur bis an den äussersten Vorhof der Kunst zu führen. Er bemühete sich also, bey dem Herrn Hof- und Stadt-Organist Becker eine bessere Anweisung zum Klavierspielen, nebst einer systematischen Lehre der Komposition zu erhalten. Herr Carl Rodewald, erster Violinist bey der vormaligen Kapelle in Cassel, gab ihm darneben wöchentlich einige Stunden auf der Violin Unterricht. Herr Becker war so edel und uneigennützig gegen ihn gesinnt, daß dieser durch seine vortrefliche Lehrart den Talenten des Hrn. Kalkbrenners alle Hülfe gab und ihn binnen

einigen Jahren in den Stand setzte, nach den strengsten Regeln im freyen und im gebundenen Styl zu komponiren. In seinem siebzehnten Jahre wurde er Chorsänger bey der Französischen Oper in Cassel. Hiedurch bekam er Gelegenheit, die besten Werke der teutschen, französischen und italienischen Komponisten kennen zu lernen, durfte auch, mit Erlaubniß des damaligen Oberhofmarschalls Du Rosey, als Direktor des Theaters, sich aller Partituren der zum fürstlichen Theater und Kapelle bestimmten musikalischen Bibliothek zu seinem Studio bedienen. Mit dem Jahre 1775 gerieth das Spektakelwesen in die Hände eines Marquis de Luchet, und von jetzt an beklagt Herr Kalkbrenner seine Laufbahn; man stellte ihn als überzählig bey der Kapelle dergestalt an, daß er ein Jahr umsonst dienen sollte, stürbe einer binnen dieser Zeit, so sollte er in dessen Gehalt eintreten, oder im Gegentheil nach Verfluß des Jahrs einhundert Rthlr. Besoldung haben. Der abgelebte Hofmusiker John starb in dem Jahre darauf, Mr. Henze bekam dessen Besoldung als eine Zulage, Hr. Kalkbrenner aber — Nichts. Gegen Ende des zweyten Jahrs dedicirte Er dem Herrn Landgrafen Friedrich II. eine große Sinfonie, und bat zugleich um Besoldung oder Abschied. Die Sinfonie wurde mit öffentlichem Beifall angenommen und aufgeführt, und Ihm statt des Abschiedes fünfzig Rthlr. Besoldung zugeworfen. In dieser Zeit gab er seine erste Liedersammlung aus der lyrischen Blumenlese, in Musik gesetzt heraus, und als er als Musikmeister nach Besançon kommen konnte, erhielt er statt des gesuchten Abschieds sechzig Rthlr. Zulage. Die hierauf edirte: Trois Sonates pour le Clavecin ou le Piano forte, accompagnees d'une Violino et Basso, Oeuvre premier, fanden gleichfalls gute Aufnahme. Allein nun schien es der französischen Parthey Zeit zu seyn, seiner ferneren musikalischen Ausbildung Schranken zu setzen. Der Gebrauch der Partituren der französischen Opern wurde ihm unter nichtigen Entschuldigungen versagt und die Aufführung seiner Arbeit sehr erschwert. Indessen komponirte Er eine vierstimmige große

Messe für den Herrn Landgrafen Friedrich II. und bat bey deren Uebergabe um einen zweyjährigen Urlaub, um auf seine Kosten in Frankreich und Italien seine Kenntnisse in der Musik zum besseren seines Dienstes noch mehr zu vervollkommen. Die Gewährung nicht nur hievon wurde ihm hintertrieben, sondern auch die Aufführung seiner Messe erst verschoben und zuletzt gar unterdrückt. Empfindlich über diese Ungerechtigkeiten, schickte er eine Abschrift von seiner Messe an die Philarmonische Akademie in Bologna, um wenigstens die Genugthuung zu haben, daß sie an einem Orte aufgeführt und gehört worden sey. Er war so glücklich, den einstimmigen Beyfall der Akademie zu erhalten und von derselben zu einem Ehrenmitgliede aufgenommen zu werden. Dies war ihm schmeichelhaft und aufmunternd zur Vergessenheit jener kleinen Kränkungen. Im Jahr 1784 gab er heraus: Trois Sonates pour le Clavecin, accompagnees d'une Violino et Basso, Oeuvre second, — er dedicirte sie dem Könige von Schweden — und 1785 eine Sammlung von Arien und Liedern. Nächst diesen öffentlichen erschienenen Werken sind noch eine Menge französischer Operetten, Ouverturen für das Klavierkord und die Geige, französische und italienische Arien, Sinfonien, Klavierkonzerte, Galanteriestücke und eine vollstimmige Geburtstagsfeyer von ihm komponirt im Manuskript bekannt geworden. Der mit dem 31. Okt. der 1785 erfolgte Tod des Herrn Landgrafen Friedrichs II. brachte bekanntlich auch die Veränderung hervor, daß des französischen Spektakelwesens und der Kapelle ein Ende gemacht wurde. Seitdem hat Herr Kalkbrenner sich bestimmt, das Studium der Musik aufzugeben und auf eine andere Art sein Auskommen zu suchen. Ausser einigen fertigen Klavierkompositionen und zwey theoretischen Werken, wird Er schwerlich noch etwas öffentlich hervorgehen lassen.

Im J. 1784 verheirathete Er sich mit des in Amerika verstorbenen Hess. Ingenieurkapitains Reinhard Jakob Martins Wittwe.

Im J. 1788 ward er nach Berlin berufen als Kapellmeister der regier. Königin von Preussen.



Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 17ten October. 1792.

Rezensionen

Zwölf Anglaisen und zwei Quadrillen in vollstimmiger Musik mit Touren nach Pleyel und Haydn. Leipzig bei Breitkopf. In kl. qu. Fol.

Lange Zeit hielt man die Kompositionen der Tanzmusik für eine Sache, die unter der Würde eines Tonsezers vom ersten Rang sey, für eine Sache, die nur in die Sphäre des mittelmässigen Komponisten gehöre und welcher die meisten Tironen in der musikalischen Sezkunst gewachsen wären. Daher entstand denn die Menge schlechter und mittelmässiger Produktionen in diesem Fache, womit Deutschland, wie mit einer Egyptischen Plage lange Zeit heimgesucht ward. Erst seit einigen Jahren fieng man an, über diesen Gegenstand anders nachzudenken und es traten Männer auf, die kein Bedenken trugen, auch in dieser musikalischen Schreibart ihr Licht leuchten zu lassen und eben dadurch auch einen feineren Geschmak in derselben verbreiteten. Indessen war das Verdienst solcher Werke für das gesellschaftliche Vergnügen der Tanzliebhaber nur einseitig und erst Herr Breitkopf fieng an durch richtige Aufzeichnung der Touren und ihre Mittheilung das Bedürfnis des Publikums vollends zu ergänzen. Gewis wird ihm derjenige Theil desselben, der ächten Geschmak an dem Vergnügen des Tanzes hat, seinen Dank dafür nicht versagen; so wie ihm auch der Freund und Kenner der Musik in Absicht der Tonstüke volle Gerechtigkeit widerfahren lassen muß. Ausser den Violinen und den Baß, sind auch Flöten, Oboen, Clarinetten, Waldhörner und ein Fagott dazu gesezt, der, wie auch die andere Blasinstrumenten mehrere obligate Stellen hat.

Mit diesem Werkchen zeigen wir zugleich auch folgende in dieses Fach gehörige Kompositionen an:

Terpsichore, oder Sammlung von Anglaisen, deutschen Tänzen, Françaisen, Quadrillen und Menuetten nebst einem Ballet von C. G. Breitkopf. Leipzig.

Terpsichore rc. Erste Fortsezung, von ebendemselben. Ebend.

Terpsichore im Klavierauszuge. Ebend. S. 52 in qu. 4.

Der Oberonstanz, von ebend. im Klavierauszuge. S. 19. in qu. 4.

Vierzehn Anglaisen und eine Quadrille in vollstimmiger Musik mit Touren, nach den vorzüglichsten Arien aus des Herrn von Dittersdorf Oper: Hieronymus Knicker. Ebend.

Tänze, bestehend in Anglaisen, Quadrillen und Menuets fürs Klavier bearbeitet, nach den vorzüglichsten Arien aus der beliebten Oper: der Apotheker und Doktor von Hn. von Dittersdorf. Ebend. S. 19. in qu. Fol.

Die Sammlung von Tanzstüken in der Terpsichore ist ebenfalls für ein ganzes vollständiges Orchester eingerichtet und erfordert die

Begleitung mehrerer Blasinstrumenten, selbst bei der Gewitter-Anglaise die Begleitung von Pauken. Der Herr Verf. beobachtet eine solche Genauigkeit, daß er sogar eine Beschreibung von den Maschinen giebt, wodurch Sturmwinde, Donner, Bliz, Regen u. dgl. können nachgeahmt werden. Da solche Tänze doch für das Theater taugen und man daselbst die Kunst gut zu donnern und zu blizen längst versteht, so hätte wohl Herr B. sich diese Mühe ersparen können, oder doch auf Wieglebs natürliche Magie oder andere dergleichen Schriften verweisen können, in welchen zum Theil noch bessere und täuschendere Erfindungen beschrieben werden. Die Tanzstüke selbst sind von verschiedenem Gehalt und die Behandlung des Basses hätte hie und da bessere Modifikationen vertragen können. Der Schlußfall in der Tonika, der sich im vierten Takt des zweiten Theils von Nro 9 befindet, stehet ganz am unrechten Ort. Durch die Umkehrung der daselbst befindlichen Sexten, würde ein Satz entstanden seyn, welches unstreitig schiklicher und dem Charakter des Tanzes entsprechender gewesen seyn würde. Indessen sind die Verirrungen dieser vermischten Tänze weniger gegen die Applikatur des Instruments als in dem charakteristischen Oberonstanz, wovon die vollständige Partitur schon vor einigen Jahren in einem Modekalender für Damen eingerükt wurde, und wovon hier ein Klavierauszug geliefert wird. Herr B. hat den Text vorangeschikt und bei jedem einzelnen Tonstük die Zeilen der Stanzen angemerkt, welche darinn geschildert werden. In diesen Schilderungen liegt zum Theil viel Wahrheit. An den meisten Stellen aber hat sich der Tonsezer die Grenzlinie viel zu enge gezogen, um überall das in der Musik ausdrüken zu können, was der Dichter sagt. Daher wir auch zur Unterhaltung am Klavier lieber die Versuche des Hrn. Knechts in Betracht empfehlen würden, die er mit so glüklichem Erfolg über dieses vortrefliche Gedicht gemacht hat.

Was die übrigen aus den Dittersdorfischen Operetten zugeschnitzte Tänze betrift, so finden sich zwar mehrere unter denselben, an denen man die Metamorphose nicht wahrnimmt. Indessen taugen solche Combabirungen in der musikalischen Welt so wenig, als in der physischen und wir dächten, so lange man keinen Mangel an Originalwerken in diesem Fache hat: so sollte man auch nicht seine Zuflucht zu solchen Mitteln nehmen.

Fortgesezte Anzeige von Burney's History of Music &c.

Nach dieser dem ganzen Bande zur Einleitung dienenden Abhandlung folgt im ersten Kapitel: die Geschichte der Erfindung des Recitativs und der Einführung der Oper in Italien. Obschon sich Arteaga in einem besondern, neuerlich durch Hrn. Musikdirector Forkel übersezten Werke mit dieser Materie beschäftigt hat, so ist die Arbeit unsers englischen Schriftstellers dadurch noch lange nicht entbehrlich gemacht, indem seine Darstellungsweise so viel eigenes besizt, daß der Leser sein Buch nicht unbelehrt aus der Hand legen kann.

"Die Annalen der neueren Musik, spricht der "V. gleich im Eingange dieses Kapitels, haben "bis jezt noch keine für den Fortschritt der "Kunst so wichtige Begebenheit berührt, als "die Wiederauffindung des Recitativs und dra-"matischen Gesanges. Bisher hatten sich die "Tonkünstler darauf eingeschränkt dem Ohr "durch die Zusammenstimmung der Töne "zu schmeicheln, aber ohne Rüksicht auf die "Poesie zu nehmen, oder auf Energie, Leiden-"schaften, intellectuelles Vergnügen, und Mannig-"faltigkeit im Effecte bedacht zu seyn. Die epi-"sche Dichtkunst hatte keinen Vortheil von ih-"rer Verbindung mit der Musik zu hoffen, "und diese keinen von der Verbindung mit je-"ner. So lange Gedichte, wie Ilias oder Ae-"neid, vorausgesezt sogar, daß sie weiland sind "abgesungen worden, konnten von einer Folge "verlängerter Musiknoten nur mittelmäßige Ver-"schönerungen erlangen. Die lyrische Poesie war, "in Betracht ihrer verschiedenen Sylbenmaasse, "sowohl durch die Alten als Neuere immer aus-"genommen worden, um abgebrochene Ergieß-

"ſungen von Leidenſchaften und Sentiments
"auszudrücken, und ſie ſcheint gleichfalls am
"fähigſten zu ſeyn, uns die Macht muſika-
"liſcher Ausdrücke darzuſtellen„.

Nach den gelehrten Unterſuchungen unſers
Verf. ſcheint es, daß das Drama per Muſica,
das iſt ein Drama, welches ganz in Muſik
geſezt iſt, und worin der Dialog nicht tact-
mäſſig abgeſungen, auch nicht blos redne-
riſch declamirt, ſondern muſikaliſch recitirt
wird (folglich vom Geſange ſo unterſchieden
iſt, wie von der bloſſen Rede) vor dem Jahre
1597 sein Daſeyn noch nicht gehabt habe. In
dieſem Jahre wurde das Schauſpiel Dafne, ge-
dichtet von Rinuccini und geſezt von Jacopo
Peri zum erſtenmale zu Florenz im Hauſe des
Signor Corſi mit dem gröſten Beifalle aufge-
führt. Bald folgten auf dieſes Singſpiel zwei
andre, nemlich Euridice und Ariadne (Arian-
ne auf Naxos). Faſt um etwa die Zeit wurde
zu Rom auf eben die Weiſe das erſte Orato-
rium durch Emilio del Cavaliere in Muſik
geſezt und aufgeführet. Dies Oratorium
gab Anlaß zu einigen gelehrten Streitigkeiten
über die urſprüngliche Erfindung des Recita-
tivs. Allein, wie der Verfaſſer bemerkt, ſo
ſchlichteten ſich dieſe Streitigkeiten dadurch, daß
Peri ſelbſt dem Emilio del Cavaliere den Vor-
zug des Erfinders darreicht, indem er in der
Vorrede ſeiner 1600 herausgegebenen Oper
Euridice ausdrücklich bekennt, Emilio del Ca-
valiere habe vor allen andern auf dem Thea-
ter eben die Art von Muſik eingeführt, wovon
er, Peri, habe reden hören. Wie aber dieſe
Erfindung veranlaßt worden, zeigt unſer V.
durch einen Auszug aus dem Werke des Gi-
ambattiſta Doni über den Urſprung der thea-
traliſchen Muſik, woraus erhellet, daß ſie das
Reſultat eines Einverſtändniſſes von Florenti-
niſchen Dilettanten war, welche in ihren ge-
heimen Verſammlungen die Vertilgung der mei-
ſtenſen Madrigale in Muſik projectirten, und
einmüthig feſtſezten, "daß weil die moderne
"Muſik im Wortausdrucke und der Grazie des
"Styls äuſſerſt fehlerhaft ſey, man, um in
"Zukunft dieſen Misſtand zu vermeiden, eine

"andre Art von Melodie verſuchen müſſe, wo-
"bei Worte nicht unverſtändlich blieben, und
"die Harmonie des Versbaues nicht zu Grun-
"de gienge„. Dies ſuchte man durch den
Stilo recitativo zu bewirken, den man damals
wie eine Wiederherſtellung der Declamation der
Alten anſah, die bei Griechen und Römern auf
der Schaubühne die auſſerordentlichſten Wür-
kungen hervorgebracht hatte.

"Es iſt, ſagt hierauf unſer V., nicht ſchwer,
aus dieſer Nachricht des Doni abzunehmen, daß
alle Gönner dieſer Muſikart, den einzigen Mon-
teverde ausgenommen, Dilettanten waren,
die den Contrapunkt ſehr wenig verſtanden,
die, demnach, wie das faſt immer zu geſche-
hen pflegt, affectirten das zu verachten, was
ihnen unverſtändlich war, und worinn ſie ſich
keinen groſſen Vorzug verſprechen konnten zu
erwerben. Im Gegentheil hatten die gelehrten
Contrapunctiſten ihre Wiſſenſchaft misbraucht,
und dadurch der lyriſchen Poeſie groſſe Gewalt
angethan, ſie hatten dem Genieſchwung ſo en-
ge Gränzen geſezt, daß auch ſelbſt die Inſtru-
mentalmuſik unter ihren Händen keine gewiſſe
Fortſchritte machte. Alle ihre Kompoſitionen,
wenns nicht ein Canon oder eine Fuge war,
ermangelten der Erfindung, waren trocken und
beinahe verachtungswerth. Die neuen Anſtren-
gungen, denen man ſich unterwarf, um zu
Klarheit, Eleganz und Grazie in Muſikwerken
zu gelangen, mußten, ſo ſchwach ſie uns auch
heut zu Tage zu ſeyn dünken, doch für die
Kunſt von der glücklichſten Würkung ſeyn. In
der Folge der Zeit entſtand der aus etwa Koa-
litionen der Partheien (denn, wo gab es eine
Zeit, in welcher die Tonkunſt nicht ſo gut als
die Politik ihre Factionen und Kabalen hatte?)
und indem man durch Einführung der Muſik
auf dem Theater an die Ohren des Publikums
appellirte, zwang man den Notenpedantismus
ſich in Löcher und Hölen zu verbergen und da-
ſelbſt die Verderbnis des Jahrhunderts zu be-
ſeufzen, während die wahre Wiſſenſchaft, ohne
Vorurtheil, und der Kunſtfleis ermuntert wur-
den, ſich mit dem guten Geſchmack zu vereini-
gen, die Kunſt zu ſimplificiren, und, ſo zu re-

den, die Genzien zur Beihülfe zu dieser Unternehmung selbst einzuladen. „

(Die Fortsezung folgt.)

Des Musiker Quanzens Fehde mit Kirnberger.

(Aus den von Hn. F. Nicolai herausgegebenen Anekdoten von König Friedrich II von Preussen.)

Kirnberger war mehrere Jahre lang die Geißel der Berlinischen Musiker, besonders Quanzens, mit dem er in beständiger Fehde lebte, weil er ihn beständig neckte, so wie er jeden anzapfte, der musikalische Verdienste besaß, er mochte es machen, wie er wollte. Er *) war mit Quanz immer in Fehde wegen kontrapunktischer Angelegenheiten, worin doch Quanz gewiß kein Meister war. Bey Gelegenheit der Flötenduetten, welche Quanz drucken ließ, brach diese Fehde mit noch größerer Bitterkeit aus. Quanz hatte vorher, freylich mit Rechte, immer behauptet. Die zwey Stimmen eines Duetts müßten so eingerichtet seyn, daß das Gehör keine dritte Stimme, oder keinen Baß, verlange. Nun gieng Kirnberger von Haus zu Haus, und sagte jedermann, Quanzens Duetten wären ohne hinzugefügten Baß ganz unausstehlich. Quanz ereiferte sich, und gieng so weit, daß er an Kirnberger schrieb, und einen Triumpf darauf sezte, wenn Kirnberger nicht innerhalb zwey Monaten zu allen sechs Duetten einen Baß sezte, der sich ungezwungen dazu schikte, und das Ohr mehr befriedigte, als wenn die beiden Stimmen allein gespielt würden, wobey er die ersten Musike Berlins zu Richtern anzunehmen sich erbot. Kirnberger mochte nun freylich wohl einige Schwierigkeiten finden, diß ganz so auszuführen, wie es verlangt ward; wie es denn überhaupt nicht immer seine Sache war, das bessere zu machen, was er tadelte. Indessen hatte er ausgekundschaftet, daß Sonntags Quanz in einer gewissen Kirche seine Andacht halten wollte. Er gieng in die Kirche, bat sich von dem Organisten, der von der Sache nichts wußte, die Orgel aus, und spielte während der Kommunion, auf zwey Manualen, ein kurzes Adagio aus Quanzens Duetten, mit einem Basse auf dem Pedale. Quanz kam darüber ganz außer sich, und ward vor Aergerniß beynahe krank. Jeder Mensch von unverdorbener musikalischer Empfindung muß fühlen, wie hämisch es war, des guten Mannes Andacht auf diese Art zu stören; der aber freylich auch nicht hätte so schwach seyn sollen, sich diese Sache so übermäßig zu Herzen zu nehmen.

Krause.

*) Kirnberger hieß vielfache Einsichten in die Musik, nicht nur in den harmonischen Theil derselben, sondern hatte auch über die Wirkung nachgedacht, worüber es ihm an sehr guten theoretischen Gedanken nicht fehlte, aber er dachte nicht daran, sie auszuführen, hatte auch vielleicht nicht Talent genug dazu. Er suchte nicht gute Musik hervorzubringen, sondern nur was irgend fehlerhaft war für noch fehlerhafter auszuschreyen, wobey er ausserdem oft sehr nach Leidenschaft urtheilte. Er selbst hatte, außer daß er seine eigne Kompositionen spielte, gar keine praktische Geschicklichkeit, und war besonders bey der Ausführung höchst unsicher im Takte.

Anekdote.

(Aus dem Ankündigungs-Herold 29. Woche 86.)

In einer Stadt machten die Musikanten eine Abendmusik oder ein Ständchen. Das war schön zu hören! Allein sie verhielten die 10te Stunde und wurden daher von der wachsamen Polizey in die Wache geführet, weil in dieser Stadt selbige nur erlaubt, bis dahin Musik zu machen. —— O Engel im Himmel, ist eure Musik auch da auf die 10te Stunde eingeschränkt? Nein. Warum? Weil im Himmel kein Kommendant ist. Also können sich die Herren dieser Stadt getrösten, daß sie dereinst im Himmel so lange musiziren können, als es ihnen gefällt, aber in dieser Welt nicht.

Anzeige.

Ein noch junger, sehr geschikter Mann, der wirklich an einem benachbarten kleinen Hofe das Direktorium über die Hof und Kirchenmusik über sich hat, wünscht wo anders angestellt zu werden, um sich in seinem Fache immermehr vervollkommnen zu können. Nähere Auskunft hierüber giebt die Expedition dieser Korrespondenz in Darmstadt.

Numero 43.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 24ten October. 1792.

Rezensionen.

Kleine Tonstüke für die Harmonika oder das Piano Forte von L. Röllig. Leipzig bei Breitkopf S. 23 in längl. Fol.

Es sind in allem vierzehn Tonstüke und ein Lied mit besonderer Begleitung. Einige sind in der gebundenen, andere aber in der freien oder galanten Schreibart verfaßt. Von jenen taugen nicht alle für das Piano Forte, am allerwenigsten die Stüke S. 12 und 16. Ungeachtet es denselben an Korrektheit und andern guten Eigenschaften nicht fehlt, so vermißt man doch an ihnen im Ganzen die sanfte anmuthsvolle Grazie der Naumannschen Tonstüke für dieses Instrument. Daß es Herrn R. nicht an Geschiklichkeit und Einsicht mangle, sich dem gedachten Muster zu nähern, beweisen die beeden ersten Handstüke in dieser Sammlung, die gewiß vor andern gefallen werden. Vorzügliche Schönheiten hat das Lied, womit dieselbe beschlossen wird, und wir wünschen, daß uns Herr R. mehrere derselben liefern möge.

Der Abend von Friedrich Matthison, in Musik gesezt von Ehrenberg. Leipzig bei Breitkopf 1784 S. 9 in gr. 4.

Die meistermäßige Behandlung dieses schönen, Matthisonschen Gedichts macht es uns zur Pflicht, diese Komposition in unsern Blättern anzuzeigen ungeachtet ihre Erscheinung in Absicht der Zeit ausser den Grenzen derselben liegt. Hr. Ehrenberg theilte das Gedicht in vier Abschnitte. Der Charakter des ersten ist sanft und die Bewegung langsam. Bei den Worten: Ich hebe freudig meine Augen auf, verändert der Herr Verf. die Taktart und die Empfindung wird froher und lebhafter, S. 7 geht er in die Recitativische Schreibart und schließt dann auf der folgenden mit einem herrlichen Chor. Diese Composition ist mit vielem Fleiße gearbeitet, die Melodie ist sehr reizend und ungezwungen, die Klavierbegleitung sehr passend und einfach und überall verräth der Herr V. ein so feines und wahres Gefühl, daß man dieses kleine Tonstük mit Fug und Recht als Muster einer guten Singkomposition empfehlen kann. Von der ersten Note bis zur lezten ist alles ein schönes, edles Ganze und nicht eine Stelle darin enthalten, die matt und widerlich, oder der Empfindung des Textes nicht angemessen wäre. Der schöne und korrekte Notendruk vollendet den Werth des angezeigten Werks.

Erste Lieferung der gewöhnlichsten Kirchengesänge nebst Vorspielen zum gottesdienstlichen Gebrauch auf Verlangen vieler Musikfreunde zusammengetragen von G. C. Günther Stadt- und Schloß-Organist zu Querfurth. Leipzig bei Schwikert 1785. S. 20 in gr. 4.

Dies ist der Anfang eines periodischen Werkes, das in zwölf Monatslieferungen beendiget werden soll. In der Vorrede sagt Herr G., daß die meisten dieser Vorspiele, wie sie ver-

langt worden, leicht und kantabel seyen. Diese Eigenschaft kann man ihnen zwar nicht absprechen, indessen hätte doch das Pathetische, das diese Gattung von Tonstüken erfodert, nicht so ganz dabei auf die Seite gesezt werden sollen: denn dadurch entstand hie und da, z. B. im zwei ten Vorspiele Nun kommt der Heiden Heiland, bei den Stellen, wo der eigentliche Choral anfängt und aufhört, ein widerlicher Kontrast. Der Herr Verf. würde unstreitig besser gethan und seinen Endzwek eben so sicher erreicht haben, wenn er die kluge Mittelsträsse zwischen der freien und gebundenen Schreibart gewählt und sich einen Kühnau u. a. zum Muster genommen hätte. Die vorangeschikte kurze Orgelsonate ist männlich ausgearbeitet und der Vorsaz, mit einem jeden Hefte eine solche zu liefern, verdient Aufmunterung, ungeachtet die Knechtsche Sammlung schon alles leistet, was man sich in diesem Fache wünschen kann.

Fortgesezte Anzeige von Burney's History of Music &c.

Das erste öffentlich aufgeführte Singspiel war die schon erwähnte Euridice von Peri gesezt. Der V. merkt an, daß sich in der Musik desselben eine grosse Aehnlichkeit mit der Musik des Lulli finde, sowohl im Recitativ-Styl, als auch den öftern Taktabänderungen, und der Schwierigkeit, die Arien von den Recitativen durch das hervorstechende der Melodie zu unterscheiden. Er giebt davon die Sinfonie (oder Zinfonia, wie man damals schrieb) mit drei Flöten zum Beispiele. Das Orchester in den ganz alten Opern bestund meistentheils aus einem Klavier (Spinet) einer grossen Guitarre, einer Violdigambe und einer grossen Flöte (Flute d'Amour), selten wurden mehr und andre Instrumente dazu gezogen. Man war damals zu sehr mit dem Recitative beschäftigt, und vernachlässigte den artigen Gesang deswegen sehr merklich. Das Orchester saß nicht, wie heut zu Tage, vor der Bühne, sondern war in den Coulissen verstekt.

Um eben diese Zeit sezte Monteverde den Orfeo in Musik. Unser V. wunderte sich sehr, den doppelten Contrapunct dieses grossen Meisters weit öfter fehlerhaft zu finden, als bey den von zwei andern Tonsezern, die sich nie, wie er, in Messen, Moteten und Madrigalen durch eine gelehrte Schreibart ausgezeichnet hatten. (Nemlich Emilio del Cavaliere und Peri.) Es scheint, sagt er, als ob Monteverde sich in Verlegenheit befunden habe, sich der einfachen Art zu schreiben gegenüber zu bedienen, und in Verwirrung gerathen sei, sobald er nicht mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Er trug so lange Fesseln, daß er ihrer nicht mehr entbehren konnte. Auf den Kupferplatten finden sich noch von ihm, so wie von Peri und Coccini, Beispiele ihres dramatischen Sazes.

Nun macht unser V. uns mit einem Auszuge aus einem Werke des Pietro della Valle bekannt, woraus man den Zustand der Musik in Rom, wie er im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts beschaffen war, genau kennen lernt. Della Valle vertheidigt darin die Musik seiner Zeit gegen den damaligen Tadler, welche laut ausschreen, seit 50. Jahren gienge die Musik sichtbar zu Grunde, und es fänden sich keine Maestri mehr, welche sich mit ihren Vorfahren messen könnten. Obschon im Ganzen della Valle gegen seine Tadler und Antagonisten Recht behält, entgeht ihm doch ein historischer Irrthum, den unser V. zu rügen sich verpflichtet fand. Er (della Valle) führte im Jahre 1606. auf einem beweglichen Theater mit Masken in den Gassen Roms ein Singspiel auf, welches Quagliati componirt hatte, und vermeinte, der erste gewesen zu seyn, der damit das Gebiete der Tonkunst erweitert habe. Allein er vergaß, wie Burney bemerkt, daß schon im Jahr 1600 das Oratorium Dell anima e del corpo von Emilio del Cavaliere gesezt auf einem dazu gebauten Theater in der Kirche Sancta Maria della Valicella aufgeführt wurde. Demnach war della Valle nur der erste, welcher ein weltliches Singspiel öffentlich in Rom gab, aber nicht der erste, durch den eine öffentliche Darstellung eines Singspiels veranstaltet wurde. Quagliati war übrigens ein berühmter Kapellmeister seines Jahrhunderts, da-

reicherte die Kirchenmusik mit Monodien (Sologesängen) und schrieb auch gute Duetten, Terzetten und Quartetten, auch Chöre und Motetten, die in den Druk ausgegangen sind. (Unstreitig wird der Herausgeber des verbesserten Waltherschen Wörterbuches diesen Mann seiner Aufmerksamkeit nicht entgehen lassen.)

Diese Geschichtserzählung, sagt Burney erinnert an das Horazische: plaustris vexisse poemata Thespis, und mag in etwas die Vermuthung einiger Gelehrten bestärken, welche die Oper für eine Erneuerung des altgriechischen Schauspiels und das Recitativ für das μελος (Melos) der alten Griechen zu halten geneigt sind. In diesem Abschnitte finden sich nicht minder manche tiefgreifende Bemerkungen unsers B. über die Sucht, Musik zu beurtheilen, auch wenn man nichts davon versteht, die wir aber um der Kürze willen nicht wohl mittheilen können. Wir gehen zur Geschichte der Opern im siebzehnten Jahrhunderts zurük.

Unter den damaligen Opernsezern findet Burney den Marc Antonio Cesti, wegen einer Scene aus seiner 1649 gesezten Oper Orontea, die er uns in den Notenplatten abgedrukt liefert, sehr bemerkenswerth. Sowohl Recitativ als Arie derselben ist mit einer Eleganz gearbeitet, die weit über die damaligen Zeiten hinausgehet.

Bald hieß es aber von der Oper, wie bey bei dem bekannten satyrischen Dichter:

— Migravit ab aure voluptas
Omnis ad incertos *oculos* & gaudia vana.
(Alles Vergnügen verließ das Gehör und begab sich
Hin zum Auge und eitlem Prunke. —)

Denn im Jahre 1680 wurde die von Domenico Freschi gesezte Oper Berenice auf der Bühne zu Padua auf eine so prachtvolle Weise aufgeführt, daß unser B. es nicht für überflüssig hält, von einigen dazu gebrauchten Decorationen aus authentischen Nachrichten eine Beschreibung auszuziehen. In dieser Oper betrat zum erstenmal die Bühne ein Chor von hundert Mädchen, ein Trupp von hundert Soldaten, von hundert geharnischten Reutern mit 40 Offizieren zu Pferde, sechs Trompetern zu Pferde, sechs Tambours, sechs Sakpfeifern, sechs Flötisten, sechs Janitscharenmusikanten, sechs Querpfeifern, sechs Wachtmeistern und Pagen, sechs Cymbelspielern, zwölf Jägern mit Waldhörnern, zwölf Pferdeknechten, sechs Kutschern mit einem Triumphwagen, sechs andere Wagen im Procession, zwei Löwen, die von zwei Türken geführt wurden, zwei Elephanten, von zwei andern Leuten geführet, den vierspännigen Triumphwagen der Berenice, sechs andre Wagen voll Leute und Kriegsgefangenen, von zwölf Pferden gezogen, und noch sechs Kutschen zur Procession. Im ersten Akte paradirten: zwei Triumphbögen, ein Lager, ein Wald und ein Plaz, der zum Triumphenzuge zugerichtet war. Im zweiten war zu sehen: das königliche Wohnzimmer der Berenice, der Tempel der Nemesis, ein grosser Hof mit einem Gefängnis im Perspecte, und ein bedekter Weg zur Procession. Im dritten Akt erschienen vollständig möblirte Zimmer der Königin, Marställe mit hundert lebendigen Pferden, ein Portiend mit Tapeten, und ein prächtiger Pallast. Noch wurden am Ende des ersten Akts alle Arten von Jagd aufgeführt, und am Schlusse des lezten kam ein ungeheurer Globus vom Himmel herab, öfnete sich und theilte sich in mehrere kleine Globen, die unbeweglich in der Luft blieben und Göttern und Genwissen zum Fußgestelle dienten.

Da gieng es also noch schlimmer zu, als wenn Horaz in der ersten Epistel seines zweiten Buches an Kaiser August schreibt:

Vier und mehrere Stunden besezet die Menge die Pläze;
Siehet entfliehen die Schwärme und Haufen von Reutern und Fußvolk;
Mit zurückgebundenen Händen gezogen der Könige Reichthum;
Streitbare Wagen und Schiffe, erscheinen und schwinden dem Auge,
Und getragen erobert Kunstwerk aus Elfenbeine und Erze
Des zerstöheten Corinths.

(Quattuor, aut plures aulæ premuntur in horas,
Dum fugiunt equitum turmæ peditumque catervæ,
Mox trahitur manibus regum fortuna retortis,
Osseda festinant, pilenta, petorrita, naves;
Captivum portatur ebur captiva Corinthus.)

Jedoch genug zur Probe, wie unser Verf. die Geschichte des Singspieles behandelt! Im zweiten Kapitel beschäftigt er sich mit der Geschichte des Oratorium. Es gieng damit in der Hauptsache, wie mit Dramen profanen Inhaltes; und so wie diese lange vor gesprochen auf die Bühne kamen, bis man endlich auf den Gedanken verfiel, den Versuch zu machen, eins davon in Musik zu sezen, so ereignete es sich auch mit den Dramen religiosen Inhalts, die lange blosses Schauspiel waren, eh man es versuchte, aus ihnen durch Verbindung der Musik mit der Poesie ein Oratorium zu machen. Unser V. mußte dennoch, um dem Vorwurfe der Unvollständigkeit auszuweichen, bis auf den Ursprung der geistlichen Schauspiele zurükgehen, da er die Geschichte der Oratorien schreiben wollte. Nach des grossen Gelehrten, Apostolo Zino Berichte war das erste nach Wiederaufblühung der Wissenschaften und Künste in Italien aufgeführte Theaterstük von religiosem Inhalte, und wurde gegeben in den Jahren 1243 und 1244 in Padua, dem damaligen berühmten Size von Kunst und Gelehrsamkeit.

(Die Fortsezung folgt.)

Auszug eines Schreibens aus R.

Auf meiner lezten Reise hatte ich das lang gewünschte Glük, den vortreflichen Herrn Musikdirektor Knecht von Biberach in Stuttgard anzutreffen. Kaum hatte ich durch einen Freund dessen Anwesenheit in St. erfahren, als ich sogleich ausgieng, ihn aufzusuchen. Eben wollte Er abreisen, Er war aber so gefällig, sich noch eine Stunde zu verweilen, und mir aus seinen vortreflichen Orgelfugitten etwelche vorzuspielen. Ich bat ihn, seine Retour über R. zu machen, er versprach es, und kam auf den mir bestimmten Tag hier an. Ich avertirte alle hiesige Musikliebhaber von der Ankunft des Herrn Knechts, welche sich dann plözlich um ihn her versammleten, und ihn in die Kirche begleiteten, wo er auf unserer Orgel, die ihm ausserordentlich wohlgefiel, uns durch Sein vortrefliches Spielen ganz in Bewunderung und Erstaunen sezte. Ich muß gestehen, es ist der Mühe werth diesen in der That grossen Tonkünstler auf der Orgel zu hören. Er spielt harmonisch, feurig, schmelzend, fertig auf Pedal und Manual und überhaupt mit einer Art, die nur dem Geweihten der tiefen Harmonie — dem Kenner und Meister der Orgel eigen ist, so führte Er nur, auf sein Verlangen von mir ihm angegebenes Thema ganz meistermässig fugirt aus. Unsere Orgel, und besonders die, von dem geschikten Herrn Orgelbauer Pfeiffer in Stuttg. vor 4. Jahren vorgenommene Veränderung an derselben, fand er ganz seines Beifalls würdig, auch gefiel Ihm das, von ebigem Herrn Pfeiffer neu verfertigte Register vox humana, besonders wol. —

Wir lernten Herrn Knecht auch als einen sehr gefälligen, scherzhaften und unterhaltenden Mann kennen, wir hätten ihn gern länger unter uns behalten, und — wir dürfen uns schmeicheln — Er wäre auch gern länger bei uns geblieben, wenn es nicht wider seinen Reise-Plan gewesen wäre. Er gab mir die Erlaubniß ie und ie an Ihn schreiben — und Ihn besuchen zu dürfen, welches mich ungemein freut. Am nämlichen Tag reiste Er wieder ab, versprach uns, bei seiner nächsten Reise uns wieder zu besuchen, und wir gleiteten Ihn dann unter 1000. Segnungen in seinen Wagen rc. —

B.

Musikverboth.

Der Oberons Tanz nach Wieland fürs Klavier von Herrn C. G. Breitkopf ist in Bayern öffentlich zu verkaufen verbothen.

Musikalische
Korrespondenz
der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.
Mittwochs den 31ten October, 1792.

Rezension.

Kurze Abhandlung vom Flötenspielen von Johann Georg Tromlitz. Leipzig bei Breitkopf 1786 S. 30 in 4.

Von einem Manne, der schon so manche Jahre hindurch weder Fleiß noch mühsames Nachdenken gespart hat, mit seinem Instrumente bekannt zu werden, der es in seinen feinsten Nuancen untersucht und durch anhaltenden Versuch es endlich so weit gebracht hat, daß der Hauptunvollkommenheiten desselben gehoben sind, von einem solchen Manne lassen sich im voraus reife Urtheile und feine Bemerkungen über denjenigen Gegenstand erwarten, den er abhandeln will. Herr T. rechnet die Flöte für das schwerste unter den Blasinstrumenten. Und das, wie Rec. aus eigener vieljähriger Erfahrung weiß, mit allem Recht. Die Warnungen, die bei dieser Gelegenheit der Herr Verf. denjenigen giebt, die öfters so eilfertig in ihren Urtheilen über Flötenspieler sind, dürften daher von einem jeden wohl beherzigt werden. Auf der 5. S. fängt der Herr Verf. an, über die mechanische Einrichtungen der Flötenstüke seine Meinung vorzutragen. Auch hier zeigt sich der denkende Mann, der die weise Mittelstrasse zu wählen weiß. Wenn die Flöte, sagt er, vorzüglich gefallen sollte, so muß sie neben dem Gesang viele Noten haben, ich sage: neben dem Gesange, daß mit man nicht etwa glauben möge, als wollte ich alles auf Schwierigkeiten und nichts auf den guten Gesang rechnen. Onein! beides, schöner Gesang und brillante und künstliche, aber doch sangbare Passagen, müssen, indem sie auseinander herfliessen, auch mit einander abwechseln. S. 22 wirft Herr T. die Frage auf: Sind alle Tonarten brauchbar auf der Flöte? oder wenn sie es nicht sind, welche sind es? Schiket sich eine jede dieser Tonarten zu Konzerten, oder überhaupt zu solchen Stüken, die eine starke Begleitung haben, in ein grosses Orchester? Wo aber nicht, welche schiken sich dazu? Hierüber ist sehr viel gutes gesagt: nur hätte die Beantwortung der vorlezten Frage nicht blos einseitig, d. h. blos in Rüksicht auf die Flöte selbst, sondern auch auf die die Flöte begleitende Instrumenten beantwortet werden sollen. Am Ende beschreibt noch Hr. T. die durch ihn neu erfundene Vortheile zur bessern Einrichtung der Flöte, nach welchen man dieselbe sieben Klappen hat, nämlich: es, dis, f zweimal, gis, b und c zweimal gestrichen.

Fortgesezte Anzeige von Burney's History of Music &c

Nach Muratori spielte man im Jahre 1298 zu Friaul das Leiden Christi auf dem Theater, und im Jahre 1264 wurde in Rom eine geistliche Schauspielergesellschaft errichtet, welche den Namen Compagnia del Gonfalone führte, und deren Beruf war, in der Charwoche das Leiden des Erlösers dramatisch dar-

zustellen. Die Statuten dieser Gesellschaft wurden im Jahre 1554. zu Rom durch den Druk bekannt gemacht.

Man nennte dergleichen religiöse Schauspiele Misterien oder Moralitäten. Vor dem siebzehnten Jahrhundert findet sich keine Spur, daß sie wären ganz in Musik gesezt worden, sondern man declamirte sie blos mit Einmischung einiger Arien und Chöre. Nur nach und nach geschah es, daß sie ganz in Musik gesezt, in Kirchen zugelassen, und in wirkliche Oratorien umgeschaffen wurden. Nach einstimmigen Zeugnisse der italiänischen Schriftsteller geschah dies leztere durch San Filippo de Neri, geboren 1515. und Stifter der Congregation der Priester vom Oratorium zu Rom im Jahre 1540. Dieser Heilige führte, um jungen Leuten den Gottesdienst angenehmer zu machen, und sie von Ergözungen abzuziehen, die in seinen Augen allzu weltlich waren, die Gewohnheit ein, bald als Solo, bald als Chor einen Hymnus, Psalm ꝛc. musikalisch vorzutragen, und theilte dergleichen Kirchenkantaten in zwei Theile, deren einer vor, der andre nach der Predigt abgesungen wurde.

"So fieng also, spricht unsr V., diese Kirchenmusik auf die einfachste Weise an, bald aber bekam sie Zusaz, und um dem Gottesdienste noch mehr Anziehendes zu geben, fieng man an, irgend eine Begebenheit aus der heil. Schrift in Verse zu bringen und sie durch die berühmtesten damaligen Tonsetzer mit Musik versehen zu lassen. Ueberhaupt dichtete man dergleichen in dialogischer Form, und dergleichen Stücke waren der Congregation sehr intressant, weil sie damit bewirken konnten, daß die, welche den ersten Theil angehöret hatten, nach geendigter Predigt die Kirche nicht verliessen sondern auch den zweiten Theil abwarteten.

"Der Stoff zu diesen geistlichen Gedichten war bald die Geschichte Hiobs, bald der verlohrne Sohn, bald Tobias und sein Hündlein, das mit dem Schwanze wedelte, bald der barmherzige Samariter u. d. gl. Die Stücke gefielen, sowohl wegen der Vortreflichkeit der Komposition, und der Auswahl der zum Aufführen gebrauchten Tonkünstler, als auch wegen der schönen Ausführung, und machten das Oratorium bald sehr berühmt und häufig besucht. Von da erhielten auch diese religiösen Dramen den Namen *Oratorium* (Oratorio.)„

Das erste Stük dieser Art, welches 1600 zu Rom aufgeführt und gedrukt wurde war la rappresentatione di anima e di corpo, del Sgl. *Emilio del Cavaliere per recitar cantando*, dessen schon gelegenheitlich von unserm Verf. Erwähnung gethan worden. Er fand eine Copie davon in einer Kirche zu Rom, erhielt die Erlaubnis, dieselbe sich abschreiben zu lassen, und dadurch Gelegenheit, das ganze Stück, und wie man es aufführte, ausführlich zu beschreiben. Die Verschwendung von Decorationen und Kleidern bei diesem Drama war sehr groß, auch wurden Ballette darinn getanzt. In der Musik ist nicht die mindeste Spur von einer Arie, sondern alles ist Recitativ oder Chor. Die erste Scene hat Burney als Beispiel gestochen geliefert.

Er giebt hierauf ein reichliches Verzeichnis von andern alten Oratorien, aus dem wir, um der nöthigen Kürze willen, nur Weniges ausziehen können. Eins der schönsten und berühmtesten war il Oratorio di S. Gio. Battista, a cinque voci, con stromenti del Sigl. *Alessandro Stradella*. Unser Verf. ist beinahe unerschöpflich im Lobe dieser Komposition, hat auch zur Probe einen Theil eines Duetts daraus abdruken lassen, und meldet uns eine sehr merkwürdige Anecdote, den Sezer derselben betreffend. Stradella, ein vortreflicher Sänger und Violinist des sechzehnten Jahrhunderts, hatte einem Nobile di Venezia eine Geliebte entführet. Dieser hatte ihm dafür den Tod geschworen, und Meuchelmörder gedungen, die ihn, nach vollendeter Aufführung des Oratoriums beim Herausgehen aus der Kirche entleiben sollten. Die Meuchelmörder hören das Oratorium mit an, werden durch die Musik desselben so bezaubert, daß, anstatt ihren Auftrag zu vollziehen, sie vielmehr äusserten, sie hätten das Herz nicht, Hand an einen so vortreflichen Künstler zu legen, wollten lieber den

Belohnung für diesen Mord wissen, und dem, der sie gedungen habe, sagen, Stradella habe Rom die Nacht vor ihrer Ankunft verlassen. Nur riethen sie ihm, augenblicklich aus Rom zu entweichen, und sein so kostbares Leben in Sicherheit zu sezen. Stradella befolgte diesen treuen Rath, hatte aber in der Folge doch noch das Unglük, anderswo und durch andre Meuchelmörder ein Opfer der Rachsucht des unedeln Edeln von Venedig zu werden.

Nach ist von dem Oratorium des Pistocchi Maria vergine addolorata etwas zu sprechen, woraus Burney eine Arie hat abdruken lassen, um eine Probe von der Manier dieses grossen Meisters zu geben. Pistocchi war einer der berühmtesten Theatersänger im vorigen Jahrhunderte, und als Tonsezer behauptet er sogar noch vor Alessandro Scarlatti den Vorzug, weil er simpler und doch zugleich rührender schreibt, als dieser, und durch den Saz seiner Instrumentalbegleitung den Ausdruk des Tonstükes meisterhaft zu heben weis.

Im dritten Kapitel beschäftigt sich der V. mit der Opera buffa und den Intermezzi des siebzehnten Jahrhunderts. Die erste komische Oper hies Anteparnasso und war fünfstimmig in Choralmusik von *Orazio Vecchi* gesezt, und 1597 zu Venedig aufgeführet und gedrukt. Die Beschreibung welche B. davon macht, verdient hier eine Stelle. Die Musik davon, sagt er, ist nicht in Partitur sondern in fünf abgesonderten Stimmen gedrukt. Diese fünf Stimmen werden das ganze Stük hindurch gebraucht, sogar auch im Prolog, den man aber in neuern Zeiten mehr auf einen Monolog reducirt hat, so daß man jede Scene als ein fünfstimmiges Madrigal in Action gebracht ansehen kann. Ob aber schon dies ganze Tonstük in mensurirten Noten geschrieben ist, und fünf Stimmen hat, so kommen doch diese fünf Stimmen nie miteinander aufs Theater, als ein Final. Vor jeder Scene findet sich in dem gedrukten Exemplar des Werkes ein sehr schöner Holzschnitt, der die Acteurs und ihre Beschäftigungen zum Gegenstande hat.

In dem Blatt vor dem Prolog und vor mehrern Scenen ist nur eine einzige Person vorgestellt, obgleich die Musik fünfstimmig ist, demnach mußten die 4 andere Stimmen hinter der Scene abgesungen werden.

Und weil sich im ganzen Stüke nichts findet, das einem Solo oder Recitativ ähnlich ist, scheint es, das Drama sei noch nicht von den Fesseln der beständigen Fugen, Imitationen und Chöre befreit gewesen, und man habe die Regeln des Kirchenstyls noch immer genau befolgt, um die Modulation doppelstimmig zu machen, und die Bestimmung der Bedeutung der Schlüssel nach heut zu Tage üblichen Regeln zu erschweren. Auch ist der Tact nicht bezeichnet, und so zweifelhaft wie die Modulation, und das Wenige von Melodie, was man bemerken kann, verliert gänzlich seine Würkung und muß selbst den Landsleuten des Tonsezers das Verstehen der Worte sehr schwer gemacht haben. (Die Fortsezung folgt.)

Erlangen, im August 1792.

Voriges Jahr traten einige Liebhaber der Musik hier zusammen und errichteten eine musikalische Gesellschaft, deren Entzweck sehr lobenswürdig war, indem sie theils den seit einiger Zeit hier zu erlöschen scheinenden Trieb zur Musik wieder erwecken, theils Fremden und Einheimischen Gelegenheit zu verschaffen suchten, sich in der Musik immermehr zu vervollkommnen. Anfangs waren der Liebhaber hierzu sehr wenige, und sie fiengen den 27 Oct 1791. ihre musikalischen Uebungen an, bis sich immer mehrere dazu gesellten, so daß ihre Anzahl in Zeit von 10 Monaten 160. Mitglieder betrug. Dieß sind theils hier ansäßige Personen, theils Studierende auf der hiesigen Universität. Zu wünschen ist, daß an mehreren Orten ähnliche Gesellschaften möchten errichtet werden, um die Tonkunst immer mehr aufrecht zu erhalten, und ihr recht viele Liebhaber und Freunde zu gewinnen. Erinnert man sich der goldenen Zeiten, da hier ehemals, als Marggraf Friedrich diese Länder beherrschte, u wer sollte nicht jezt noch die

Asche dieses Verewigten segnen, der ein so grosser Freund und thätiger Unterstützer der Musik war, daß er viele Summen Geldes darauf verwendete, so, daß er damals eine eigene Kapelle von Musikern errichtete, die er reichlich besoldete, und da er ein grosser Liebhaber der italien. Opern war, so verschrieb er auch Sänger aus Italien und gab auch diesen einen ansehnlichen Gehalt, so daß dazumal der Hof in Bayreuth sehr glänzend war. Nachdem aber dieser Fürst mit Tode abgieng, wurden freilich diese glänzenden Feste und Opern eingeschränkt, so daß nur die Kapelle von Musikern beibehalten wurde, die aber auch nach und nach eingieng, wovon sich nur noch einige in Anspach befinden. Und daß auch diese Wenigen alle Achtung verdienen, ist schon in diesen Blättern gemeldet worden, und nichts kann zu ihrem Lobe mehr gesagt werden, als daß selbst unser gnädigster König einige zu sich kommen ließ und ihnen bessere Besoldung verschaffte. Noch jezt befinden sich ein Kleinknecht, Liebeskind, Schwarz, Walter und mehrere in Anspach die Meister auf ihren Instrumenten sind, so daß weiter nichts zu wünschen übrig bliebe, als daß unser guter König die Tonkunst wieder in neuen Flor wie ehemals bringen möge, und warum sollten wir diese angenehme Hofnung nicht hegen und sehnlichst wünschen, da er selbst ein grosser Beförderer und Freund der Tonkunst ist. Doch ich komme wieder auf das erstere zurück, und füge hiemit die Gesetze dieser musikal. Gesellschaft bey, *) die seit einigen Monaten sind aufgesezt und von allen Mitgliedern einstimmig angenommen worden. In einigen der folgenden Blätter werde ich auch einiges über die mitspielenden Personen und der Wahl der Stücke selbst sagen. M.

Harmonika-Konzert im Hamburger Schauspielhause von Demoiselle Kirchgessner.

(S. die Hamburgische Theaterzeitung No. 35 und 36.)

Was ein Schriftsteller des Alterthums von der Musik der Alten rühmt, daß sie den Schlummer wirke und wehre, Bangigkeit der Seele errege und verscheuche, den Zorn bändige, zum Mitleid schmelze, ja sogar in Krankheiten den Körper labe, gilt vielleicht von keinem musikalischen Instrumente in dem hohen Grade, als von dem, das der unsterbliche Franklin in einer Stunde der Begeisterung dem Wohnsize der Seeligen entwandte, dem Demoisell Kirchgessner mit ihren beseelenden Fingern Töne entlockt, wie sie, jenseits des Grabes, dem Vollendeten entgegenhallen.

*) Dieser Plan ist für die Gränzen unserer Blätter zu ausgedehnt, als daß wir hier davon Gebrauch machen könnten. D. H.

Die Harmonika vereinigt in sich allen Zauber, den nur sonst mehrere Instrumente, miteinander vereint, bewirken können, ja sie hat, als einzelnes Instrument, einen Zauber voraus, den das vollständigste Orchester, mit Virtuosen aller Art besezt, nicht hervorzubringen, im Stande ist. In den Tönen, die sie hervor bringt, ist so etwas Überirrdisches, die Nerven bald erschütterndes, bald nur ganz leise berührendes, das sonst von keinem Instrumente ausgeht. Dieses langsame, immer Höheranschwellen ihrer Laute, das die Brust des Hörers unwillkührlich bis zur höchsten Spannung ausdehnt, und ihm den Athem raubt, dann wieder das mählig und mähliche Hinsterben, immer leiser Verhallen ihrer Akkorde, das die Empfindung unaussprechlich süß hinschmilzt, und jede Nerve in unnennbaren Entzükken auflößt, sind wahrer Hall aus der Welt jenseit dieses Lebens, und keine andere Harmonie, die Erde schwingt sich ihr nach.

Demoiselle Kirchgessner ist auf diesem Instrumente eine wahre Virtuosin. Sie behandelt es mit einer Delikatesse, mit einer Feinheit des Gefühls, durch die sie die gespanntesten Erwartungen übertrift, die man von den Zauberwirkungen desselben nur immer erwartet. Jeder ihrer Finger scheint von einem Geiste belebt, oder wenigstens mit jeder leisen Berührung der Glokken einen seeligen Geist herabzuzaubern, der, auf den melodischen Schwingungen derselben sich sanft wiegend, daher schwebt, die Sterblichen zu beleben, was über den Sternen Musik ist und seyn wird.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 7ten November. 1792.

Der Baronesse von Stael geb. Neker Gedanken über den musikalischen Charakter von J. J. Rousseau.

(Aus ihren Lettres sur J. J. Rousseau übersezt.)

"Rousseau schrieb mehrere Werke über die Musik und liebte diese Kunst sein ganzes Leben hindurch mit Leidenschaft. Sein Dorfwahrsager kündigt sogar sein Talent zur Tonsezkunst an. Er wollte in Frankreich das Melodrama einführen, sein Pygmalion sollte das Beispiel davon seyn; und vielleicht verdiente diese Art von Musikstüken die Verwerfung nicht. Wenn Worte auf Musik, und Musik auf Worte folgt wird die Würkung wieder dadurch stärker, und sie können einander desto grössere Dienste leisten, als wenn sie genöthigt sind, mit einander zu gehen. Die Musik drükt die Situationen aus, die durch die Worte entwickelt werden. Die Musik könnte es übernehmen, die Gemüthsbewegungen zu schildern, die über den wörtlichen Ausdruk sind, so wie die Worte Empfindungen, die allzu nüancirt sind, um sich musikalisch darstellen zu lassen. Welche Beredsamkeit findet sich nicht in den Monologen des Pygmalion! Wie wahrscheinlich ist nicht die Belebung der Bildsäule durch seine Stimme! Wie groß ist die Versuchung, zu glauben, daß die Götter an diesem Wunder keinen Antheil haben!

Rousseau hat für mehrere Romanzen empfindsame und einfache Melodien gesezt; Melodien, die sich mit der Gemüthsverfassung so gut verbinden, und die man auch im Unglüke gern singen kann. Einige darunter scheinen national zu seyn, als ich sie hörte, glaubte ich mich auf die Gipfel unserer Berge versezt, wo sich der Ton der Hirtenflöte, nach und nach durch den Wiederhall wiederholt, langsam in die Ferne hindehnet. Ich dachte dabei an jene mehr ruhige als düstre Musik, die sich den Empfindungen des Zuhörers anschmiegt, und für ihn der Ausdruk seiner Gefühle wird. Wo ist ein Mensch von Empfindung, den die Musik nie gerührt hat! Ein Unglüklicher, wenn er Musik hören kann, erhält durch sie die Wollust, weinen zu können, Schwermuth folgt auf Verzweiflung; während man Musik hört, sind ihre Eindrücke genug für Geist und Herz und lassen im Leiden kein Leeres. Es giebt Melodien, die auf einen Augenblik zur Entzückung dahin reissen, himlische Entzückungen haben immer die Chöre der Engel zu Vorgängern. Wie kräftig wird die Musik Erinnerungen zu erwecken! Wie unzertrennlich verbindet sie sich damit. Wer kann auch im Sturme der Leidenschaften ohne Rührung den Gesang hören, wodurch er in den ruhigen Zeiten seiner Kindheit zum Tanzen und Spiel ermuntert wurde! Welches Frauenzimmer kann, wenn die Zeit ihre Schönheit zum Welken gebracht hat, ohne Thränen zu vergiessen, die Romanze anhören, welche ihr Liebhaber ehemals ihr zu Ehren sang! Die Melodie derselben erneuert noch mehr, als die

Worte, in ihrem Herzen die in der Jugend gefühlten Bewegungen; der Anblick der Orte und Gegenstände, die uns umgaben, mit einem Worte kein Nebenumstand verbindet sich mit den Begebenheiten des Lebens so, wie die Musik; die Erinnerungen, die sie aufwekt, sind durch keinen Verdruß entstellt, auf einen Augenblik giebt sie uns das Vergnügen wieder, welches sie schildert; durch sie fühlt man mehr zum zweitenmal, als daß man sich blos erinnert. Rousseau liebte nur schwermüthige Melodien, und auf dem Lande wünscht man sich hauptsächlich diese Art von Musik. Die ganze Natur scheint die klagenden Töne einer rührenden Singstimme zu begleiten. Zu dem Genuß einer solchen Lust gehört aber eine reine und sanfte Seele. Ein Mensch, welchen das Andenken an seine Fehler beunruhigt, kann die Schwärmerei nicht ertragen, in welche man durch eine empfindsame Musik versezt wird. Ein Mensch, den Gewissensbisse foltern, kann kein Vergnügen daran finden sich auf diese Weise sich selbst nahe zu kommen, und langsam und nach und nach alle seine Empfindungen zu fühlen und zu zergliedern. Ich habe einen Hang, mich denen zu vertrauen, welche durch Musik, durch Blumen und durch den Anblik des Landes entzükt werden. Selten entspringt die Neigung zum Laster in dem Herzen des Menschen, denn alle Gefühle, die durch ihn umgebende Gegenstände gewekt werden, entfernen ihn davon. Ich weiß nicht, aber oft am Ende eines schönen Tages, bei der Einsamkeit des Landlebens, bei dem Anblik eines gestirnten Himmels, schien es mir, die Naturauftritte sprächen zu meiner Seele nur von Tugend, Hofnung und Güte.„ (*)

(*) Vermuthlich ist die Verfasserin des obigen, mit wenig Werken viel sagenden Aufsazes selbst keine Tonkünstlerin, und hat es daher unterlassen sich auch über die Verdienste Rousseaus um die theatralische Musik in ihrer Schilderung seines Karakters zu verbreiten. Vielleicht wage einmal dieß in einer günstigen Stunde ihr Uebersezer.

A. d. U.

Hrn. Abt Voglers ästhetisch-kritische Zergliederung des wesentlich vierstimmigen Singsazes des von Hrn Musikdirektor Knecht in Musik gesezten ersten Psalms.

Beschluß.

Das vierte Stück ist ein simpler Chor, der aus Modulationen und Nachahmungen besteht. Wie die Nachahmungen natürlich, richtig und sprechend declamirt sind, so sind die Ausweichungen fließend. Auch jene, die vermittelst der Zweydeutigkeit des vierten erhöhten Tons z. B. Gis h d f, Dis f a c mit dem fünften schlußfallmäßigen as B d f, es F a c überraschen, sind nicht gezwungen.

Das fünfte Stück ist nun eine strenge Fuge, die aus acht eigenen und wesentlichen Gesängen besteht. Man durchsehe genau die (auf der hintersten und allerlezten Seite angebrachte) Zergliederung der Hauptbestandtheile dieser Fuge, ehe man diese Fuge betrachtet: denn nach einem solchen gründlichen Plane ist es leicht, Fugen zu machen. Diese Mechanik kann folgendermaßen vorgenommen werden. 1) Man wähle ein Thema. Dieses muß seine Hauptklänge bekommen, wie hier in der fünften Linie. diesem Thema muß 2) eine Antwort gesucht werden, die, so viel möglich ist, in der Melodie dem Vortrage gleiche, aber auch den strengsten Bezug der Hauptklänge beobachte. In gegenwärtiger Fuge muß die Antwort einen Schlag mehr bekommen als der Vortrag. Siehe den Unterschied der Hauptklänge.

Vortrag	C H C	F E F	H	E Fis G	D	G Fis G.
Antwort	G Fis G	C H C	F	H	C	G	C H C.

Man sezt 3) zum ersten Gesange im Vortrage ein begleitendes zweytes Gesang, das ähnliche versucht man mit der Antwort, dann ein drittes im Vortrage und in der Antwort, zulezt, so viel möglich ist, ein viertes, doch so, daß das vierte nicht ganz den Raum einnehme, und eine gewisse Leere lasse, um den Eintritt zu erheben. Dann 4) versucht man spielend gewisse Nachahmungen, schleichende Ausweichungen, überraschende Uebergänge aufs Papier zu schreiben, und ein Stretto zum ganzen Schluß

se auszudenken. Wenn nun alle diese Materialien gesammelt sind, so thut 5) ein Tonsetzer, wenn er ein Organist ist, wohl, sich an das Klavier zu setzen, und in einer gewissen Begeisterung den Gang der Fuge ihren Stufengang wohl zu überlegen. Und wird endlich dieses Werk der Kunst auch als ein Werk des Geschmacks überdacht: so kann ihre Wirkung gewiß nicht fehlen.

Wenn man in gegenwärtiger Fuge den Vortrag gegen der Antwort betrachtet, so sollte man fast glauben, es müsse beym 3ten Schlage in der Antwort nicht F, sondern Fis der Hauptklang seyn. Da aber H im vierten Schlage als unvermeidlicher siebenter Ton vom C kein Fis zur Quinte haben kann – da folglich im 2. und 4ten Schlage F vorkömmt: so wäre es dem Gehöre zu gaukelhaft, im 3ten Schlage Fis zu dulden. Ferner, würde sich in der Antwort kein Hauptklang befinden, der sich auf das E im 4ten Schlage des Vortrags bezöge. Man sollte im vierten Schlage die Antwort die Hauptklänge A H C erwarten, allein diese Hauptklänge können nicht statt finden, weil das vorhergehende F im 3ten Schlage alsdann eine Dritte zum A ausmachen würde, welches gegen die Anlage wäre. Es ist also besser präcis und umständig als unrichtig antworten.

Wir wollen hier die Stellen kürzlich anmerken, wo der Vortrag und die Antwort vorkömmt. Schlage 1) 12) 23) 42) und 76) haben wir den Vortrag, und Schl. 6) 27) 48) die Antwort.

Das Thema tritt jedesmal auch in weicher Tonart ein, allein es ist kein strenger Vortrag, weil die Antwort nicht in gehöriger Form folgt, bisweilen haben wir gar keine Antwort und dann sind es canonische Sätze – wie 30) 33) 36) 39). Der Eintritt 32) und 38) dient nur zur Ausfüllung. Manchmal glaubt man das Thema eintreten zu hören, es geschieht aber mit ganz anderer Harmonie, wie 53) 55) 57) 65) 68) 71) 70) 73) 74) 75). Diese raschen Eintritte tragen noch mehr zum Ausdrucke der Worte bey, als es oben 30) rc. geschah. Schl. 59) 60) 63) haben wir das Thema in umgekehrter Melodie. Lostretto d. i. die enge Nachahmungen, die 65) anfangen und bis 103) anhalten, charakterisiren eben so den Inhalt der Worte, als einen bündigen und feyerlichen Schluß.

Nun wirkt das Ganze noch im 104) Schlage. – Die widrige Bewegung vom 104 bis 110ten Schlage. Das chromatische Auf- und Absteigen des Basses im 110ten und 114ten Schlage – sein Hin- und Herwinden im 117ten und 119ten Takte – die bündige Ausführung, eines Satzes, wie 93) 94) vom Diskant und Alt die mannigfaltige Fortführungen, wie 32) 35) 39) rc. die Eintritte in verschiedenen Gestalten, die untermischte Nachahmungen und mit Wahl angebrachte Ausweichungen — kurz alles, was zum Zweke wirkt und das mannigfaltige Ganze bildet, wird ein lehrbegieriger Tonliebhaber von selbst finden und sich zu Nutze machen können.

Noch eine Anmerkung, welche die Uebel- und Zwischenklänge betrift. Der $\frac{2}{2}$ Takt ist von Natur schleppend, und da eigentlich hierin nur das erste Viertel entscheidend ist, die andern beyde schwach sind: so ist es sehr schwer, von den Zwischenklängen (dazu in einem so wesentlichen Satze) sich einen deutlichen Begriff zu machen.

Diese Schwierigkeit wird durch die Uebelklänge noch mehr verstärket. Man vergleiche am Schlusse fig. 1. folgende Sätze a) b) c) mit einander, und es wird leichter seyn, sich hievon zu überzeugen.

Man sehe a), wie im zweiten Viertel des dritten und vierten Schlages große Sekunden wiewohl als Zwischenklänge zusammenstoßen. Dieses ungereimte kömmt b) im dritten Schlage nicht vor. Auf die Art, wie c) wäre es viel besser geworden, diese Erbaret hat aber im $\frac{2}{2}$ Takt nicht statt, und man giebt auch nicht gerne dem Basse zu viele Umwendungen. Ein ziemlich complicirter Satz von dieser Gattung ist in gegenwärtiger Fuge enthalten. Siehe bey fig. 2. eben daselbst.

Hier liegt die Siebente zum Grunde, nur die oben angebrachte Neunte stellt dieser eine Zehnte vor, um dieses gehörig zu accompagni-

ren, muß man mit der linken Hand die zweyte greifen z. B. wie bei fig. 3.

Und es dient zur Regel, daß jedesmal, wenn Uebelklänge mit Wohlklängen vorkommen, der linke Hand wenigstens einen oder zwey Wohlklänge mitgreifen muß.

G. J. Vogler.

Quanzens Abentheuer mit einem Schuster.

Quanzens Kunstgefühl verwickelte ihn zuweilen in einige kleine Abentheuer. Wenn er in Berlin war, pflegte er oft die Vormittagspredigt in der Peterkirche zu hören. In dieselben fand sich gewöhnlich auch ein Schuster ein, welcher die üble Gewohnheit hatte, jeden Absatz des Liedes lange hinter der Gemeine nach auszuhalten, und dabey immer stark in die Höhe zu ziehen. Quanzens Ohren ward dieses endlich ganz unerträglich, und er glaubte durch Zureden den Schuster von seiner üblen Gewohnheit abbringen zu können. Er ließ ihn zu sich kommen, und glaubte Anfangs, seine Autorität würde Eindruck haben, wenn er dem Schuster sagte, er sey des Königs erster Kammermusikus, und müsse ihn bedeuten, seine Art, beym Gesange auszuhalten, sey ganz unschicklich und unmusikalisch. Der Schuster sagte aber ganz bescheiden und trocken: Er verstehe nichts von der Musik, und er halte jeden Satz des Liedes deswegen so aus, weil seine Andacht dadurch vermehret würde. Quanz mußte ihm nun gestehen, daß durch seine auffallende Art zu singen die Andacht die übrigen Gemeine gestöret würde. Aber davon wollte der Schuster gar nichts hören, und versetzte: Was müßte denn das für eine Gemeine seyn, welche sich von meiner Andacht in ihrer Andacht hindern ließe? Quanz sah nun wohl, daß mit dem Manne auf diese Weise nichts anzufangen seyn würde, und versuchte einen andern Weg. Er versicherte den Schuster ganz zutraulich, daß gewiß seine Andacht durch dies Nachschreyen gestöret würde, er bäte ihn also, er möchte es ihm zu Gefallen unterlassen, er versprach, ihm auch wieder gefällig zu seyn, und ha-

er gehört hätte, er sey ein sehr guter Arbeiter, so wolle er sich künftig von ihm Schuhe machen lassen, und er möchte ihm nur so gleich ein Paar anmessen. Der Schuster sagte ganz gelassen: "Sehr gern. Wenn sie aber „glauben, daß ich meine Andacht gegen ihre „Kundschaft verkaufen soll, so darf ich kein Pa„pier zum Maaße herausziehen, denn das thue „ich nicht.„ In der That wurden beide Theile über die Bedingung nicht einig, der Gesang blieb wie vorher und Quanz behielt seinen vorigen Schuster.

Agricola.

Impromptu
An die Harmonikaspielerin, Demoiselle Kirchgeßner.

Es ist gewiß, es ist nicht blosser Glaube,
Daß unser Geist, zerfällt der Leib zum Staube,
In eine bessre Welt sich schwingt.
Was diesem Instrument' entklingt,
Wenn deine Finger es mit Schöpferkraft berühren,
Das ist kein Erdenton, das ist ein Himmelslaut
Aus seel'ger Geister Mund, mit denen sich vertraut,
Die Sterblichen zu überführen:
"Wir sind bestimmt für eine bessre Welt,
Dein Geist hienieden unterhält.

Schink.

Hamburg am 13ten Oktober 1792.

In der Bosslerschen Musikhandlung zu Darmstadt sind zu haben:

F. G Fuss Sonatene pour le Claveçin avec l'accompagnement d'un Violon & Violoncelle 48 Kr.

— — Sonatene pour le Claveçin avec l'accompagnement d'une Flute obligee & Violoncelle. 48 Kr.

Sammlung von Religionsgesängen, Chören und Duetten als Texte zu Kirchenmusiken herausgegeben von J. F. Martius, Organist in Erlangen. 32 Kr.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 14ten November. 1792.

Auszug aus einem Schreiben an Hrn Doctor Weber in Heilbron. Paris, den 15. März 1791.

Um gehorsam den Wink, den Sie mir lezthin in Betreff der Fortsezung meiner Anzeige von Singspielen der hiesigen Bühnen gaben, folgsam zu seyn, will ich für jezt und in die Zukunft alles dramatische Detail aus meinen Erzählungen weglassen, und mich ausschließlich bei dem verweilen, was in musikalischer Rüksicht bemerkenswerth ist.

Unter den hiesigen französischen Tonsezern haben sich seit Abgang meines lezten Schreibens einige bemerklich gemacht, die zuvor noch nicht mit gewissem Wirken im Publikum aufgetreten sind. Sie heissen: Mehul, Jaudie, le Breton, Desaupiers. Auch ein Italiener mit Namen Parenti hat sich im abgewichenen December zum erstenmal mit Arietten zu dem Lustspiele von d'Avrizay, les Portraits betitelt, producirt. Was Herrn Mehul (der wahrscheinlich, dem Namen nach zu urtheilen, von jüdischer Abkunft ist) betrift, so hat seine Musik zu dem Schauspiele le Tyran corrigé von dem Dichter Hoffmann im verflossenen September die angenehmste und lebhafteste Sensation im Porterre des Theatre italien verursacht. Vorzüglich bewunderte man ein Duett im zweiten Akte, welches seinem pathetischen Inhalte ungemein anpassend gesezt war. Doch fanden seine Kunstrichter, daß in andern Singstücken das Brillante in den Bässen zu verschwenderisch angebracht sey, und daß sich der Tonsezer künftig in Acht nehmen müsse, die Regeln der Prosodie weniger zu vernachlässigen.

Louis Jaudie ist, da ich dieses schreibe, erst drei und zwanzig Jahre alt, und sezt mit Feuer, Kenntnis der Kunst des reinen Sazes, und sehr gutem Geschmacke. Von ihm ist die Musik zur Operette Joconde, welche der Ihnen schon oft genannte Des Forges gedichtet hat. An Reminiscenzen an Arbeiten anderer Meister hat es darinne nicht gefehlt, weil Hr. Jaudie sehr eilfertig componiert, und sich also nicht immer die nöthige Zeit nimmt, seine Kunstideen gehörig zu sichten, auch hat man seine Begleitungen der Singstüke ein bischen zu einförmig gefunden. Diese beiden seiner Jugend übrigens leicht verzeihlichen Fehler abgerechnet, war man mit dem Ganzen des Stükes ungemein zufrieden.

Noch habe ich zwei Worte von de Breton zu sagen. Er hat die Musik zu dem militärischen Schauspiele le Nouveau d'Assas geliefert, und war so glücklich sie dem Inhalte des Stückes höchst anpassend zu machen. Im Ganzen erhielt er dennoch im abgewichenen Monat October, als dasselbe auf dem Theatre italien gegeben wurde, den verdienten Beifall. Aber sehr wohlmeinend rieth ihm doch nachher ein Mitarbeiter am Journal de Paris, sich in Zukunft einer langsamern Ausarbeitung in seinen Kompositionen zu befleissen, und seine Gesänge

melodischer einzurichten, auch seinen Ideen mehr Zusammenhängendes zu ertheilen.

Herr Desaugier hat sich schon im Julius durch eine Musik zu dem in der Eglise de Notre-Dame abgesungenen Oratorium la prise de la Bastille rühmlich bekannt gemacht. Im October kam hierauf der Amand travesti von ihm in Musik gesezt auf die Bühne. Der poetische Werth dieses Stückes ist höchst gering, und nur die vortrefliche Musik verhinderte, daß es nicht rein ausgepfiffen wurde.

Herr Parenti ist ein Neapolitaner, in Neapel zum Tonsetzer gebildet, und macht seinem Vaterlande so wie seinen Lehrern sehr viel Ehre. Allein er schrieb in dem schon genannten Theaterstücke zu sehr im Geschmacke seines Vaterlandes, um mit seiner Musik in Paris ungetheilten Beifall einzuerndten. Reminiscenzen an Arbeiten anderer grosser Meister, über die man in Italien gern und leichtlich in Theaterstücken hinwegsieht, wurden sowohl im Porterre als auch in kritischen Zeitschriften fleissig gerügt, und von dem Orchester fand man zu wenig Gebrauch gemacht, um den Singstücken das Brillante zu geben, welches in Paris von dem größten Theile der Zuhörer erwartet wird.

Noch füge ich gleichsam noch schriftlich bei, daß im October die Italiana in Londen von Cimarosa gesezt, im November le Portrait ou la divinité du Sauvage mit Musik von Champein versehen, und im December Adele & Didier, ein Nachspiel mit Arietten von Devhayes componirt auf die Bühne gekommen sind. Von diesen drei Tonsetzern sage ich nichts, weil ich mich erinnere, schon in einer meiner vorigen Briefe mich von denselben mit Ihnen unterhalten zu haben u.

Fr. Aug. Weber's u. Schreiben an Hrn. Kabinetsecretär V. in B. von der komischen Schreibart und ihren Gränzen in praktischen Musikwerken.

P. P.

Werden Sie wohl glauben, m. H., daß in dem Sie mich und einige meiner Freunde

bei Ihrem kurzen Aufenthalt in Heilbronn nur zu belustigen glaubten, Sie zugleich einige und darunter vorzüglich mich unterrichtet hatten? Ihre Weise, Gesangstücke der komischen Art im Vortrage zu bearbeiten, die Gradationen in dem, was ich mit Julius Cäser vis comica zu nennen gut finde, welche Sie so sorgsam und geschickt beobachteten, daß man bei Ihnen in einer Person bald vereinigt, bald getrennt bemerken konnte, was auch auf sehr guten komischen Opernbühnen der Italiener sich nie in einem Sänger beisammen finden läßt, sondern das sparsam ertheilte Eigenthum von vielen ausmacht, und endlich der Scharfsinn, womit Sie nicht allein dem Ganzen sondern auch dem Detail Ihrer Singstücke nicht allein das suum cuique ereigneten, sondern auch das zu reiviren wußten, was der Tonsetzer nicht ganz zweckmäßig ausgearbeitet hatte, und wodurch er Ihnen Anspruch auf eine liebreiche Bedeckung mit dem Mantel der musikalischen Toleranz zu machen schien. — Dies alles zusammen genommen führte mich und einige Kunstfreunde auf den Gedanken, unter uns sowohl durch Nachdenken im verschwiegenen Museum und auf einsamen Spaziergängen, als auch durch freundschaftliche Disputen uns die Pflichten eines Tonsatzes im komischen Fache näher zu bestimmen und zu entwickeln, und was Sie nun lesen werden, ist das Resultat dieser durch Sie veranlaßten Bemühung, eine der beträchtlichsten Lücken in der musikalischen Aesthetik auszufüllen. Schenken Sie mir Beifall, wo ich ihn verdiene, vergönnen Sie mir aber auch Berichtigung meiner Einsichten, wo Sie es nöthig finden! Ich und die Kunst werden zu beyden gewinnen!

Lebendige Darstellung der Gegenstände, so viel es immer in dem Vermögen der Tonkunst steht, ist eins der Haupterfodernisse der wohl angewandten practischen Setzkunst. Die alten Tonsetzer fast alle, so wie unter den Neuern nicht wenige, mit der musikalischen Aesthetik unbekannte Meister, fühlten schwerlich das ganze Gewicht dieser Wahrheit, und begnügten sich mit der bekannten dreifachen Enthei-

lung der musikalischen Schreibart in die Kirchliche, Theatralische, und die für den Consertsaal oder, wie man's nennt, n in enevers. Daß aber auch Unterabtheilungen dieser ziemlich generellen Eintheilung statt fänden, daß man, wenn lebendige Darstellung musikalischer Gegenstände nicht verfehlt werden sollte, die tragische Schreibart nicht mit der Komischen in ein Ganzes zusammenziehen müsse, sondern verpflichtet sei, jede innerhalb der ihr von der Natur selbst vorgeschriebenen Gränzlinie bleiben zu lassen, schien ihnen nicht zu Sinne zu kommen. Daher giebt es so viele Messen, die ein Wiederklang von Gassenhauern und Arietten aus komischen Opern sind, und nicht die mindeste Spur derjenigen Ernstes und Ausdrucks an sich tragen, wodurch sich alle Musik charakterisiren soll, die zu religiösem Gebrauche bestimmt ist; so wie im Gegentheil zuweilen in komischen Arbeiten für die Bühne solch ein übertriebener Aufwand von tiefsinniger Setzkunst angebracht wird, daß man nicht glaubt, im Singspiele zu seyn, sobald man die Augen zumacht, und keine Schaubühne zu sehen bekömmt. Eben so wenig verfielen oder verfallen sie darauf, zu glauben, daß selbst im komischen Style sich auch fernere Subklassirungen finden, die dem practischen Tonsetzer allzuwesentlich sind, als daß er sie ignoriren darf. So wie nemlich die Dichtkunst einen Unterschied zwischen höherem und niedrigem Komischem, einen Unterschied des Lustspiels und Possenspiels gelten läßt, muß auch der Tonsetzer den Unterschied zwischen komischer Charakteristik und komischer Caricatur nicht aus den Augen lassen, wie auch sich zu bescheiden wissen, daß keines von beiden aller Orten, wo seine jovialische Laune ihn verleiten möchte, es anzubringen, gut lassen kann.

Worin besteht aber eigentlich die komische Schreibart? Und welche Mittel bedarf ein Tonsetzer, um sie ganz in seiner Gewalt zu haben? Die Beantwortung dieser zwei Fragen wird zugleich Aufschluß über die dritte hieher gehörige geben, nemlich worinn die Gränzen dieser Schreibart bestehen.

Die komische Schreibart besteht in einer speciellen Anwendung der Regeln der Harmonik und Melodik, wodurch ein Gefühl des Lächerlichen beim Zuhörer, der Ohren hiezu hat, erweckt wird. Dies Gefühl des Lächerlichen entsteht aber aus der Gewahrnehmung eines wirklichen oder auch nur scheinbaren Mißstandes, der sich zwischen dem dargestellten Objekte und den zu seiner Darstellung gebrauchten Kunstmitteln findet, und dabei so ziemlich gemacht ist, daß er ohne gewisse Anstrengung sich entdecken läßt.

(Die Fortsezung folgt.)

Musikalien,
welche in der Basslerschen Musikhandlung in Darmstadt um beygesezte Preise zu haben sind:

F. A. Baumbach Air de trois notes par *J. J. Rousseau* avec la parodie allemande par *Gotter* & 24 Variations pour le Clavecin ou le Piano-Forte, un Violon oblige & une Violoncelle - 2 fl.

— — Choix d'airs & de Chansons 1 fl. 24 kr.

— — Lyrische Gedichte vermischten Inhalts mit Melodien zum Singen beim Klavier 2 fl.

A. G. Heyse drei Harfensonaten mit Begleitung einer Flöte . . 1 fl. 12 kr.

J. A. Cullmann Ludmille und Heinrich von Posen, eine Ballade von J. J. Ihle, 1 fl. 36 kr.

H. A. Hartung vermischte musikalische Aufsätze für das Klavier. 1ter und 2ter Theil 2 fl. 48. kr.

Bendas Klagen, eine Kantate begleitet von 2 Violinen, 2 Flöten, Bratsche und Baß 1 fl. 48. kr.

NB. Hiemit endet der Verfasser seine musikalische Laufbahn im 70sten Jahre seines Alters.

J. G. Ulrich Gesänge am Klavier, oder Auswahl einiger Lieder and Gedichte der besten

neuern Dichter: Voß, Stollberg, Ramler, Bürger, u. a. mit Melodien . 48 kr.

F. A. Schreiber Haefenstücke . 40 kr.

J. G. Vierling Sammlung leichter Orgelstücke nebst einer Anleitung zum Zwischenspielen beim Choral etc., 2ter und 3ter Theil 4 fl. 24. kr.

G. W. Freytag Schubartsche Lieder mit Melodien zum Singen beim Klavier nebst einigen andern leichten Klavierstücken 1te und 2te Sammlung 2 fl. 24 kr.

G. F. *Rauzzini* Marcia dell Sacrificio Duetto: Và ch' io non men &c. Aria: Con son tuo cose &c. nell' opera Olimpiade 48 kr.

— — Marches du Triomphe de l'opera Brennus - - 32 kr.

— — Ode auf die Genesung der Prinzen von Preussen, Sr. Königl. Hoheit dem Kronprinzen von Preussen zugeeignet. 40 kr.

F. *Dunkel* 3 Duos pour la Flute traversiere & le Violon - 1 fl. 48. kr.

Ptolemäus und Zarlino, oder wahrer Gesichtskreis der haltbaren Universalitäten der Elementar-Tonlehre in den sowohl ältern als neuern Zeiten vom Verfasser des vorausgesandten Versuchs eines formularisch und tabellarisch vorgebildeten Leitfadens 2c. 30 kr.

Formularisches Handbuch für den ausübenden Stimmer des Tasteninstrumentes, vom Verfasser der beiden analytisch-theoretischen Versuche über die Entstehungsgesetze der Klangeintheilungslehre und über die haltbaren Grundgesetze der Modulationslehre, der B. d. W. 20 kr.

W. A. Mozart sechs deutsche Tänze für das Forte-Piano aus der Oper: Die Zauberflöte . . . 32 kr.

Musikalische Charlatanerien von F. M. V. 10 kr.

Nachstehende Musikal. sind bei Herrn Musikdirektor Krug zu Wildungen im Waldeckschen entweder im Ganzen oder Stückweise um beygesetzte Preise zu haben, als:

		Rthlr.	Ggr.
59	Kirchenstücke auf Sonn- und Festtage mit Partitur und Stimmen auch einige Solos und Duetts darunter von Telemann. .	5	—
21	Stück Leichen-Motetten mit Partitur und Stimmen. .	2	—
50	Motetten und fast eben so viel Arien für Chöre, so da auf den Straßen singen von Doles, Hiller, Weimar alles rein und korrect geschrieben. . .	5	—
26	Märsche vor Saiten und Blas-Instrumente. . .	1	—
14	Trios für 2 Violin. u. Violoncello.	2	—
Zwey	Sammlungen Sinfonien, Quartetts und Trios in blau Papier eingebunden. . .	2	—
6	Sinfonien von Schwindel, Vanhall, Kruse, Kellner, Hils .	2	—
6	Quartetts nemlich 3 von Kruse, 1 von George und 2 von Vanhall	2	—
6	Sonaten für 2 Violin u. Cello in blau Papier gelegt .	2	—
4	Trios 1 Quodlibet und 1 Cembalo und Violinsolo . . .	1	—
	An Musikalien für das Klavier sind 13 Bände, der Band 1 Rthlr. von den besten Klavierspielen gesetzt zu verkaufen		
	Mattheson's Generalbaß-Schule. Hamburg 1731	1	—
	Hahns Generalbaß-Schüler. Augsburg 1768 . . .	—	12
	Summa	26 Rthl.	12 Ggr.

NB. Einzeln wird nichts verabfolget die 13 Bände Klavier-Musik ungerechnet.

Etliche 50 Neujahrs-Motetten und Arien, 4 Singstimmen und Blas-Instrumenten doppelt ausgeschrieben . . . 5 Rthlr.

No. 33 S. 258. lese man statt Arschestus Aeschylus.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 21ten November. 1792.

Fr. Aug Webers rc. Schreiben an Hrn. Kabinetssecretär V. in R von der komischen Schreibart und ihren Gränzen in praktischen Musikwerken.

Fortsezung.

Die musikalischen Kunstmittel, solch eine Gemüthsbewegung von Mißstand hervorzubringen, sind der Gebrauch von musikalischer Malerei, Mimik, Wiz, Parodie und durch Kunst nachgemachter musikalischer Stümperei. Tongemälde der lächerlichen Art sind, fürs Ohr, was eine mit Fleis ins Possierliche getriebene Zeichnung und Ausführung einer Figur dem Auge ist. So wie im leztern sich ein Maler vorsezlich Abweichungen von der Regel der schönen und ebenmässigen Zeichnung und Colorirung verstattet, so wie er in derselben Theile miteinander zu einem Ganzen verbindet, denen das rechte Verhältnis zu einander mangelt, oder deren dargelegtes Verhältnis zu einander so paradox und ungewöhnlich ist, daß es kein Gefühl von achtungsvoller Bewunderung sondern von Lächerlichkeit erregt, so weicht auch der komische Tonsezer mit Vorbedacht von denjenigen Regeln der musikalischen Ästhetik ab, wodurch ein zur Bewunderung hinreissendes Musikstück den Hörer zu einer gewissen ernsthaften und dennoch mit Vergnügen verbundenen Empfindung stimmt; so erlaubt er sich Fehler in der Harmonik, Rhythmus und Melodik, und verbindet Säze und Phrasen miteinander, die durch ihre Verbindung einen Anstrich von Paradoxie bekommen, und dem Ohre denjenigen Mißstand fühlbar machen, von welchem schon oben ein Wort gesagt ist

Die komische musikalische Mimik geht noch um einen Schritt weiter. Sie bildet nemlich Töne, Accorde, Melodien so aus, daß ihnen dadurch ein innerer Charakter von Lächerlichkeit verschaft wird, der nicht blos von der Stelle, wo sie stehen, oder von der Verbindung, in die sie gebracht werden, sondern von ihrer wesentlichen Beschaffenheit abhängt.

Wer kennt nicht die Arien des Kutschers im Hufschmide von Philidor? Sie ist ein Beyspiel von gutgetroffener musikalischer Malerei. Der Kutscher will sich darinn als einen Mann von der grösten Wichtigkeit ankündigen. Daher intonirt er ein Thema, welches eine Bewunderung erwarten läßt. Ein geübter Hörer merkt aber sogleich, daß diese Bewunderung nicht so ausfallen werd, wie man's in der hohen Oper gewohnt ist. Von der Wichtigkeit seiner Person geht er in der Darstellung auf die Wichtigkeit seiner Amtsverrichtungen über, und uns hört man ihn den Pferden schmeicheln, das Gerassel seiner Kutschenräder, seinen Zuruf, womit er ander Kutscher zum Ausweichen zwingen will, und einen emphatischen Schlus des ganzen ersten Theils der Melodie. Der zweite Theil der Arie ist hier mit gutem Vorbedacht Wiederlung des ersten, und sucht ihn in der Energie der Darstellung noch zu übertreffen.

Will man ein Beispiel musikalischer Mimik im komischen Fache, so denke man an die Operette la Fee Urzele vom Chevalier d'Uni gesezt, und an die Arien, worinn die Gra ein zahnloses asthmatisches altes Mütterchen singend vorstellt, oder auch an die unnachahmlich schöne Kohlenbrennerarie in la belle Arsene von Monsigny, worinn man den baumstarken Kohlenbrenner so deutlich hört, daß man die Augen zumachen darf, und sich doch in der Person nicht irren wird. Von der Instrumental-Mimik nicht einmal zu reden, die bei Bogeninstrumenten auf einer zweckmäßigen Behandlung des Striches und Griffes beruht, worinn unter andern auch Anton Lolli so vorzüglich stark war.

So wie der dichterische Wiz in Erfindung von Aehnlichkeiten besteht, die sich nicht jeder zu finden getraut hätte, und so wie es auf der geschickten Verbindung zweier solcher Aehnlichkeiten beruht, daß ein Gedanke zum witzigen Gedanken wird, so beruht auch der musikalische Wiz auf Erfindung nicht erwarteter Aehnlichkeiten zweier musikalischer Gedanken, und einer geschikten Verbindung derselben. Unter unsern vaterländischen Tonsezern haben wir mehrere, die die Gabe des musikalischen Witzes in erhöhtem Maasse besitzen, und es überflüßig machen, die Beispiele dazu unter Ausländern zu suchen. Wer denkt nicht sogleich an Joseph Haydn, an Wolfg. Amadeus Mozart, an Knecht, an Schubart, an Rosetti und Schmittbauer, um unter vielen nur einige, ohne Rücksicht ob es die Vornehmsten sind, hier zu nennen! Nur Schade, daß musikalischer Wiz, der bloßer Instrumental-Musick angebracht, immer eines Commentars bedarf, den niemand als der Tonsezer liefern kann, und daher oft seinen Zwek, zu frappiren und zu belustigen nicht ganz erreicht. Anders ist es mit musikalischem Witze bei Singstücken beschaffen, denn diese haben in ihrem Texte ihren deutlichsten Commentar, und zwar für jedermann.

Musikalischer Wiz, der auf den höchsten

Grad von Singularität und Paradoxie getrieben wird, und sich die seltsamsten Ausschweifungen erlaubt, heißt musikalische Laune. Die Veranlassung für den Tonsezer, auf diese Art mit Weisheit zu schreiben, kann in vorgeschriebenen Textesworten sowohl, als auch ohne dieselbe in einer dem Tonsezer lebhaft vorschwebenden besondern Idee, der musikalische Capriccio genannt, enthalten seyn. Von der musikalischen Laune ist aber der musikalische Unsinn himmelweit verschieden, von dem wir so manche gedrukte und geschriebene Probe aus den Fässern schreibseliger Halbcomponisten von einer Messe zur andern zu erhalten pflegen.

Worinn die Parodie besteht, bedarf kaum erwähnt zu werden. Doch so viel muß man sagen, daß ernsthafte Parodie in musikalischen Dingen nicht statt findet, sondern blos komische. Ein lächerlicher musikalischer Gedanke wird durch eine Inversion in der Art, ihn zu brauchen, nicht ernsthaft, sondern widerlich und beleidigend, folglich zum artistischen Gebrauche untauglich. Ein ernsthafter hingegen durch eine verkehrte Anwendung lächerlich, und diese verkehrte Anwendung ist eigentlich Parodie. So wie Dichter einander zuweilen parodiren, um einander im Publikum zum Gelächter auszustellen, so thun es auch manchmal die Tonsezer. Das ist aber nicht Regel, sondern ein Mißbrauch, den man dulden muß, weil er im musikalischen Fache soviel nicht auf sich hat, wie in andern Fächern. Oft parodirt auch ein Tonsezer und weis es selbst nicht, ob und wen er parodirt. Manches Beispiel einer gut gerathenen musikalischen Parodie findet sich in Hillers bekannten Operetten, unter andern in der Liebe auf dem Lande die Arie: der Gott der Herzen bindet, wo die altmodischen Opernarien mit langen Passagen und Geleiere mit der aufsteigenden und absteigenden Septime meisterlich ins Lächerliche gezogen werden. Ich führe unter vielen Beyspielen nur dieses an, sowohl um nicht zu weitläuftig im Vortrage zu werden, als auch weil bey einer für den Druck bestimmten Schrift die Anführung angedruckter,

wenigstens nicht allgemein bekannten Exempel sehr zweckwidrig seyn würde.

(Die Fortsezung folgt.)

Accompagnement.

Wenn ich einen guten Freund, der irgend wohin geht, begleite, so würde dieses sehr unhöflich von mir seyn, wenn ich mir alle Augenblicke die Freiheit nehmen wollte, dasjenige für mich zu erhaschen, was von Rechtswegen ihm gehört. Betreffe es nun für Umstände, welche es wolle, er bleibt immer die Hauptperson, und wie gesagt, es wäre immer unhöflich, denn ich bin alsdann um seinetwillen da, nicht umgekehrt. — Dies auf die Musik angewandt, giebt folgende Worte: die meisten Musiker, die Jemanden accompagniren, sind solche unhöfliche Freunde. Wir wollen das Wort Accompagnement im doppelten Sinne nehmen. Einmal; wenn jemand allein etwas vorzutragen hat, und wir ihn nur mit mehreren Stimmen accompagniren. Zum andern Male, wenn man selbst von einem Componisten etwas vorträgt. Ich weiß, daß man dies leztere gewöhnlich ausführen nennt; aber ich sehe gar nicht ein, warum man dies nicht eben so gut, (als wenn ich Jemanden bei einem Solo, sey es in einer Arie, oder in einem Konzerte, accompagnire,) accompagniren nennen soll. Zuerst muß doch einer da seyn, welcher das, was ich ausführe, verfertiget hat; und dieser ist der Componist. Wenn ich also nun dieses ausführe, so ist es hier, wo ich auch sehr gut accompagniren sagen kann. Denn, der Componist geht als Componist schon seinen eignen Weg, und führt da schon aus; seine Gedanken sind als Gedanken sich schon selbst genug, und führen sich also auch da schon aus, was braucht es da noch eines Andern um auszuführen, ein Andrer kann nur noch accompagniren, das heißt hier, denselben Weg mitgehen. Hieraus muß ich also schon, wenn ich nun weiter sage, daß man vom Accompagnement sprechen könne, sowohl wenn man das Accompagnement meint, wenn Jemand zu einem

Konzerte, oder zu einer Arie, oder zu einem Solo accompagnirt wird, oder auch wenn man das von mir benannte Accompagnement meint, wenn man nemlich nur ganz allein von einem Componisten etwas vorträgt. Daß dieses Leztere, nun eben so gut wie das Erstere, von mehr als Einem, der da etwas vorträgt, gesagt werden kann, sieht man eben so leicht ein, als das, wie man, wenn man die erstere Art von Accompagnement dennoch beybehalten wollte, dieselbe von einander unterscheiden könne, man dürfte nemlich nur die erste Art von Accompagnement, das doppelte Accompagnement, und die zweite Art von Accompagnement, das einfache Accompagnement nennen. Für den, dem dieses noch nicht deutlich genug ist, will ich suchen, mich noch besser zu erklären. Gesezt, ich selbst hätte etwas componiret, so hätte ich also festgesezt, wie gewisse Gedanken sich anfangen, ihren Weg weiter nehmen, und sich wieder schliessen sollten, und nun hätte ich idealisch ausgeführt, was nach meinem Bedünken, sich anfangen, weiter gehen, und endigen sollte, mit einem Worte ich hätte erfunden. Dies steht nun für sich da, braucht für sich nichts weiter, und ist sich aber selbst genug. Ich nehme nun diese Composition in die Hand, und trage diese meine Gedanken entweder auf meine Stimme, oder auf einem Instrument über, so begleite ich entweder meine Gedanken mit meiner Stimme, oder mit einem Instrumente, ich thue also das nicht, was man bisher gewöhnlich von einem solchen gesagt hat: "Er führet das Stück gut, schlecht, u. s. w. aus." Denn, idealisch kann ich nur ausführen, so bald ich aber (um mich so auszudrücken,) Hand and Werk lege, begleite ich. Wir wollen nun sehen, wie sich die meisten Musiker beym doppelten Accompagnement verhalten. Haben sie ein Konzert zu accompagniren, wo Jemand ein Solo spielt, so wissen sie nicht genug ihren eignen Kribus-Krabus an den Mann zu bringen. Die Violinisten glauben ein Recht zu haben, alle Lücken — die oft der Componist mit gewissem Bedacht gesezt hat, — mit ihren gewöhnlichen Passagen auszufüllen. Die Ca-

lospieler schreien sich heiser, über das Piano, Forte: Hilft nichts! Der Violinist muß auch glänzen! Wozu gäbe er sich denn so viel Mühe über Giornowichsche Violinkonzerte! wenn es ihm nicht einmal nachher vergönnt seyn sollte, die Passagen derselben wieder feil zu haben? Hm! Ich dächte; man müsse doch auch billig seyn! — Die Violoncellisten hatten auch viel auf sich. Sie sehen sich als die Grundstütze an, worauf die ganze Last ruht: Also auch groß Recht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Neueste Musikalien, welche nebst vielen andern zu bekommen sind in Frankfurt bei J. J. Gayl.

J. Haydn 3 Sinf. in C. G. und Dis Op. 96 liv. 1. 2. 3. à fl. 6. — 2 Son. Clav. V. & B. Op. 72. fl. 2. — W. A. Mozart gr. Quinretto in C minore Op. 24. N. 3. fl. 2 — 3. Quatt. faciles liv. 1. fl. 2. 30. Die Oper die Zauberflöt à 2 V. A & B. fl. 3. — Diese Oper in Duos à 2 V. 2 Flauti fl. 1. 40. Gr. Concerto p. Clav. Op. 21. fl. 3. — Gr. Sonate p. Clav. Solo in F. fl. 2. — Die Maurerfreude Kantate für Klavier und Singstimme 45 Kr. 3 gr. Quart. à 2 V. A. & B. Op. 18 fl. 3. — Gr. Trio à V. A. & B. Op. 19. fl. 2. — Dieses Trio als Sonate für Clav. u V. Op. 21. fl. 1. 40. Son p. Clav. V. & B. tirée d'un Quatuor Op. 22. fl. 1. 20. Gyrowitz 3 Sinf. Op. 9. 3 detti Op. 12. 3 detti Op. 13. jede Sinf. fl. 2. — 3 Son. p. Clav. V. & B. Op. 10. fl. 3. 30. 6 Trios p. Flauto V. & B. Op. 11. fl. 3. 30. Sterkel 6 Son. p. Clav. & V. Op. 33. fl. 7. — 2 Sinf. N. 1 & 2 jede fl. 2. — J. Franzl Conc. p. V. N. 7. fl. 2. — Massoneau Sinf. Op. 3. No. 1. fl. 2. — J. Neubaur 3 Sinf. liv. 1. 2. 3. Op. 4. fl. 6. — IV. Duos V. & A. Op. 5. fl. 2. — S. Wranizky grosse Sinf. auf die Krönung Franzens zum deutschen Kaiser Op. 19. fl. 2. 24. kr. Stanzeru 3 Son. p. Clav. & V. Op. 1. fl. 3. — Desormeries, Eleve de Mr. Haydn 3 Son. p. Clav. Op. 1. fl. 2. 15. kr. Die Oper das rothe Käpchen im Klavierauszug fl. 8. — Hieronimus Knicker im Klavierauszug fl. 6. — Una Cosa rara Opera de Mr. Martin arrangé à 2 Fl. & B. par Ehrenfried fl. 3. — Brandl 12 Lieder fl. 1. 24. kr. Rief Volkslieder fl. 1. 30. kr. Fuchs 6 duos Clarine & Fagoto Op. 4. fl. 3. 30. 6 duos Clarinette & Corno Op. 5. fl. 1. 30. kr. Baumbach Choix d'Airs françois fl. 1. 48. kr. Die neueste italienische Arien mit allen Stimmen von Pasiello, Cimarosa, Mengozi, Sarti, Nasolini, u. a. m. eine Arie fl. 1. 10. kr. eine Scene oder Duet fl. 1. 48. kr.

Musikalien,

welche in der Boßlerschen Musikhandlung in Darmstadt um beigesetzte Preise zu haben sind:

J. Haydn Trio pour le Clavecin avec l'accompagnement d'une Flute & Violoncel, le op. 68 - - 1 fl. 36 kr.

W. A. Mozart Quartetto per Flauto o Violino primo, Viol. 2do, Viola e Basso 1. fl. 12. kr.

— — due Duetti per Violino e Viola op. 25. - - 1. fl. 36. kr.

— — Rondo très-facile pour le Clavecin op. 26. - 30. kr.

— — Ariette de Mlle Fischer avec Variations pour le Clavecin Nro. 12 40. kr.

Pleyel 3 Duos pour 2 Violons tirés de ses oeuvres & arrangés par Mr. Fodor op 30. 2. fl.

Bianchi Duetto: Caro ben ti rasserena per Clavicembalo ricavato dall'opera: Il Desertore. Recolta d'Arie No. 124 24. kr.

— — Duetto: Caro Sposo a te vicino per Clavic. ricavato dall'opera: Il Desertore. Raccolta d'Arie Nr. 125 - 24. kr.

D. Steibelt 1re Caprice ou Pot-Pourri d'Airs connus & autres pour le Clavecin op 5. 1 fl.

— — 2me Caprice op. 6. 1. fl.

Musikalische
Korrespondenz
der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 28ten November. 1792.

An den Herrn Herausgeber der musikalischen Korrespondenz von Herrn W. v. H. in Koblenz.

Aus meinen vorhergehenden Briefen werden Sie sicher des Vortheils überzeugt seyn, den ich von der Beförderung ihrer Korrespondenz nehme. Sie noch näher davon zu überführen, und zu ihrem Zwecke mitzuwürken ist meine Absicht der gegenwärtigen Bemerkungen.

Ihren Korrespondenten, die mit Scharfsinn und Ueberlegung schon oft wichtigen Stoff verfaßten, kann ich sicher nicht jenen innigsten Dank versagen, den das ganze musikalische Publikum für ihre gemeinnützige Bemühungen Ihnen haben muß; jene Korrespondenten aber, die Unrichtigkeiten einberichten, ächte Verdienste verkennen, fremde Idole anbeten, und nur schreiben, um zu schreiben, verdienen gerügt zu werden, wenn Wahrheit und ächte Beurtheilung immerhin das Gepräge Ihrer musikalischen Korrespondenz bleiben sollen. Ihr Wunsch diesen Grad der Vollkommenheit zu behaupten ist Ihnen gewiß zu wichtig, als daß Sie meinen gegenwärtigen Aufsatz von der öffentlichen Mittheilung ausschliessen werden. Ungeachtet ich kein Musiker von Profession bin, doch aber zur Noth einer seyn könnte, so bin ich dennoch nicht so stolz, mich durch meine Eigenheit von Theorie und Praxis hierzu berechtiget zu halten; indessen habe ich Kunstreisen, der ich in die größte Städte von Deutschland, Frankreich und Engelland gemacht, vor vielen anderen Beistarchen auf meiner Seite, und hiermit die wichtigsten Mittheilungen, die ich den größten Meister der Musik schuldig bin. Meine Bemerkungen gründen sich daher auf Erfahrung, und nicht auf Eigenliebe; leztere verleitet mich auch nicht mit der Miene eines Kunstrichters das unter meiner Firma drucken zu lassen, was ich beobachtet, und musikalische Reisen wie ein Dr. Burney herausgegeben, dessen Beyfall an einem in ihren Ephemeriden roth bezeichneten Tage die in ganz Europa schon lang berühmte Mara zu erhalten die Ehre gehabt, (1789 S. 310. der M. Z.), dessen Ausspruch wie eines Geschwornen zum Vortheile der deutschen Sprache, den uns der Oper in Schwetzingen (1788. S. 22) zuwegen gebracht, so viel gelten soll. Wäre doch dieser Mann in Schweden gewesen, so würde er nach der italiänischen Sprache die Schwedische wegen den vielen Endungen in A gesezt haben. Dieser Dr. Burney dessen Werk bei den Engländern, für die er geschrieben, gar keinen, aber desto größeren Werth bey denen hat, wovon er geschrieben, dessen Werk jenen mißfällt, die er belustigen wollte, und von denen verehrt wird, auf deren Kosten er es thate, (de te fabula narratur) ist ein Musikmeister, wie ihrer Tausend in London sind. Gleich vielen anderen englischen Musikmeistern verschafte er sich für hundert Pfund Sterling in Oxford den Doktortitel, dessen sich ein Händel, Abel, oder Bach geschämt hätten, die

ser Mann, der mit mir im Pantheon in London am 25sten May 1790. dem Orgelkonzerte beywohnte, und Voglers auf der Orgel neu erfundenes Piano-forte das crescendo und sogar die nur dem Klavichord des Liebes eigene Bebung bewunderte, dieser Mann, dessen Zeugniß des Abts Verdienste um gar nichts vermehrt, wird von Ihren Korrespondenten alle Augenblicke wie ein Orakel angeführt, und dagegen ein Mann, bleiben wie bei Vogler stehn, der nie Stof finden wird, dem Herrn Burney seine Bewunderung zu erwiedern, erscheint in allen Farben.

Nicht genug, ihm als Künstler, als Schriftsteller tausend Ungereimtheiten anzudichten, ihn als Mensch, als Katholik, als Abbé u. s. w. lächerlich zu machen, so liebt sich gar der schmutzige Witz an seine Strümpfe, die der Protonotarskleidung zufolge Violetblau seyn sollten, dem Färber aber zu roth geriethen (1788. S. 70.)

Die sanften Töne, Madonna's Gemälde sagt Ihr Korrespondent (1789. S. 70.) contrastiren mit Voglers Charakter, und aber durch seine Voglers, die die Engländer so sanft (sweet) fanden, gefiel er in London. In ebengemeldtem Konzerte, und Adagio mesto mit dem grösern Beifalle, und seine Hirtenwonne singt jedermann schon nach. Meine Bemerkung über Voglers Praktik ist nicht so lange her, vielleicht spricht Ihr Recensent von fünfzehn bis sechszehn Jahren, wo dieser Mann mehr mit Ziefern als Noten beschäftiget war. Silbermann in Strasburg, der Vogler nie, als auf dem Klavier gehört, der alle seine Freunde einlud, und ihn ersuchte, um alle Wirkungen, deren sein Flügel mit Forte-piano fähig ist, hören zu lassen, spricht ohne (1789. S. 262.) den Klavier-Vortrag ganz ab? Est ce que l'orchat Et donc une juge par les maçons? Sagte der Abt, da der Orpheus seine Musik verwarfen, weil sie selbe nicht singen konnten.

Feinheit der Begriffe, Deutlichkeit, Bekanntschaft mit deutschen Theoretikern vermißt ein Ungenannter (1786. S. 62.) Sein Styl hat nur einen noch unter sich, der noch elender ist, (1789. S. 363.) holpericht und ungeschikt ist Voglers Schreibart (1790. S. 50.) Alle diese Krücken fallen weg, sobald man die Tonwissenschaft, wo ein Satz an den andern hängt, wo man eine Kette von Folgerungen angreift, mit den Augen eines Katechetens ansieht, denn hier kömmt nichts Witziges vor, will man aber etwas Blumigtes, so nehme man die Beschreibung der Wirkung des Rondo vor, die er in einem ganz mahlerischen Style in der ersten Lieferung ersten Jahrgangs so treffend geschildert hat. Gebe man sich gefälligst die Mühe, und schlage thätige Geschmacksbildung für die Beurtheiler der Tonstücke auf, eine Abhandlung, die in Paris ins Französische übersezt, in einer öffentlichen Sitzung der Musée abgelesen, und gedrukt worden, wo Kenner noch immer das Original vorziehen. Lese man die Zusammenstellungen von Jomelli und Hasse, von Gluck und Piccine, von Bach und Alberti, worinn er mit so viel Feinheit ohne irgendwo anzustossen, doch immer seine Meynung sagt. Ein gewisser Schulmeister in der Pfalz schriebe eine Kritik über Voglers Tonwissenschaft; ehe er aber zu den Tönen gelangen könnte, schrieb er zwei Bögen über das Buchstabieren, Absetzen, Trennen und Theilen der Wörter, die nicht in der nehmlichen Zeile stehen können, (wahrlich als Schulmeister). Da aber A. P. fast immer auf Reisen war, und die Besorgung seines Druckes dem dafür bezahlten Korrector überlassen mußte, und der damals in Mannheim neu eingeführten Trennung zufolge der Korrector Ausweichung-en nicht Ausweichun-gen sezte, so hielt der Schulmeister die Tonwissenschaft für fehlerhaft, erst beim dritten Bogen seiner Schreiberei besann er sich wieder, und sagte: in terminis sumus faciles.

Wenn Herr Knecht, dessen Styl in der Antwort auf diese Urtheilische Zusammensetzung dem Styl des Mannheimer Tonlehrers wie ein Tropfen dem andern gleicht (1790. S. 163.) genauer als Vogler erklärt, so thut er es als

Kommentar. Schade, daß er uns dargegriffen, ihn über seinen Meister erheben zu können.

Da hier von Undeutlichkeiten die Rede ist, so muß ich gestehen, daß ich (1788 S. 7.) nicht aufsinden konnte, wo Sachini's Büste aufgestellt worden. Daß (1789 S. 156) der vergebliche Unterschied zwischen der katholischen Kirche und der Kurfürstlichen Schloßkapelle in Dresden, die doch dieselbige ist, jeden der Dresden kennt, befremdend wird. Weiter sind folgende Ausdrücke würdig in Ihre Blättern eingesendet zu werden? der Schüler der Königlichen Schwedischen musikalischen Akademie, heißt es (1788 S. 54.) müssen dem Könige ein halb Jahr unentgeldlich musiciren um einen verhältnißmäßigen Lohn sich gebrauchen lassen. Wir findesch ist die Besorgniß, daß die Schwedische Tonkünstler ganz Europa überschwemmen werden. Wie unrichtig der Bemerkung, daß Musik der musikalischen Zöglinge Berufsgeschäft seyn muß. Wie unvollständig der Liste der Meister und Zöglinge, da zwey Chormeister, zwey Singmeister, die öffentlich lehren, 2 Akteurs, u. zwey Actrices, die das Theater der neuen Schule zu danken hat, vergessen sind? wie uneigentlich und spöttisch meldet ihr Korrespondent, daß die Schweden sich sehr gern des Geigens befleißen, daß statt der lautern Milch der Geigerei des ersten Meisters, der zweite Meister etwas stärkere Speisen auftische, daß, damit doch geblasen wird, Herr Tellemann das Clarinet lehre, und derer platten schleppenden, und unüberdachten Ausdrücken zu geschweigen. Weder im Mannheimer Schulbuche und 36. Lieferungen der Monatschrift noch in den musikalischen Artikeln der Frankfurther Encyclopedie kommt eine einzige so undeutliche, und ganz widersinnige Stelle vor. Aber daß eine Masse von mathematischen Beweisen und aesthetischen Erfahrungen, (man hält sich über Voglers Hang zur Malerey auf, und spricht ihm Aesthetik ab.) der der Abt zuerst vereinigte, sich an den Fingern nicht abzählen läßt, wie die Bauren das Musikche berechnen, dieses wird jedermann geschehen, der kennt, was sie sind. Daß

A. V. dem Kapellenmeister Herrn Schmittbauer, mit Undank begegnet (1788 S. 69) aber une begegnen konnte, ist eine sehr abgeschmackte Behauptung: denn der Abt hat nie in dem Hause des Herrn Schmittbauer einige Ehre genossen, noch bey Hofe von ihm eine Freundschaft empfangen können, da er nie wie ein reisender Virtuos durch den Kapellmeister angemeldet, sondern gane S. D. dem Herrn Margrafen unmittelbar angenommen wurde. Selbst einen Italienischen Sänger und Sängerin verwies der Hofmarschall an Voglern, um sie anzumelden, der aber ein solches Geschäft mit Bescheidenheit ablehnte, und erwiederte, daß wenn S. D. ihn darum fragen würden, er bereit seye, sein möglichstes zu thun, welches auch geschahe. Sie wurden beyde gehört, und erhielten aus den Händen des Abten mehr als sie erwartet hatten. Statt des dem Abten zugerechneten Undanks hätte Recensent der Artigkeit nicht vergessen sollen, womit er beydemal seines Aufenthalts den Hrn Markgrafen selbst bathe ihm etwas von Schmittbauer aufführen zu lassen, wozu er unter der Direction des Herrn Kapellmeister selbst accompagnirte, und vor dem ganzen Hofe der Komposition seiner Kollegen alle Gerechtigkeit wiederfahren liesse. Zu Ansehung des vorgeworfenen Stolzes, den A. V. gegen Mde. Maen bilden liese, müssen Sie wissen, daß 1788 die Liebhaber der Musik in Frankfurt am Mayn den Wunsch geäussert haben, daß A. V. nicht nur im Konzert die Musik am Klavier dirigiren, sondern auch Solo spielen, und gemeinschaftlich mit Konzert geben möchte. A. V. wollte die Arien vorher mit Mde Maen durchgehen, diese Delicatesse bezoge sich auf einen gewissen Fall, der kurz vorhin an seinem Hofe Platz gehabt. Er ernennete den Tag zur Hausprobe, die Mara bestimmen sollte, dieß geschah nicht. Man erwartete vom Abten die Galanterie, daß er umsonst ein Konzert geben würde. diese aber tauschte er in eine Menschenfreundlichkeit um, die seinem Herzen gewiß keine Schande macht; dann er kündigte mit einem jungen Virtuosen, der die Bühne zum erstenmal in Frankfurt besteigen sollte, ein Konzert an, und überließe

an dessen Vater, der eine zahlreiche Familie zu ernähren hatte, die ganze Einnahme.

Die Zuschriften Ihrer Korrespondenten, die wie Sie aus bisherigen Erklärungen sehen, in verschiedenen Puncten nicht ganz genau sind, machen Voglern aus der Geringschätzung der Berliner ein grosses Verbrechen, aus der Dreistigkeit, mit welcher er in Meisterstüken und Kompositionen der grösten Männer die Fehler rügte. Hier frage ich, hat der Abt es erwiesen oder nicht? Ist lezteres, so verbindet uns Ihr Korrespondent, wenn er die Unzulänglichkeit der voglerischen Kritik gefälligst darthun will, ist ersteres, so verdient er der Tonlehrer Dank, und unsere Kenntnisse gewinnen dabey.

Die edle Absicht zu nutzen, vermißt man wohl in den Kritiken, die gegen ihn erschienen sind; er verliert auch keine Zeit mit Antworten auf solche Schmetterlings-Angriffe, obgleich er sie alle kennt. Die Kritiken die in Ihren Blättern vorkommen hat er gelesen. Weisbecks Angriffe erfuhr er gleich; Forkels Bagatellen las er andern Leuten mit der grösten Kälte vor. Von einem andern Aufsatz, worin man ihn lächerlich machen wollte, kaufte er mehrere Exemplarien auf, und theilte sie aus.

(Die Fortsetzung folgt.)

Accompagnement.

Beschluß.

Verstehen sie ihre Sache, so ist es ein herrlich Ding um solche Leute, sie halten alles in Ordnung, ist dies aber nicht der Fall, nun so folgt: Sie gnurren mit den Bässen, begleiten wohl gar Recitative mit vielen Passagen, da sie doch hier gewiß durch kräftiges Tonangeben viel, sehr viel wirken könnten. Vielleicht geschieht dieses um das Ohr des Zuhörers vom Sänger ab, und auf sie hin zu lenken? Die lieben Leute! Sie sitzen so gewöhnlich, und zwar so versteckt. Das gute Ohr meint: Je weniger man sieht, um desto besser hört man. In Kirchen-Musik ist der Greuel noch ärger. Um's Accompagnement ist's da noch eine grössere Verwirrung. Die lieben Leutchens wissen gar nicht, was sie mit den langen kräftigen Noten machen sollen, sie üben, wie es scheint, vorher zu Hause fleissig Trillerchen, und Gott weis, was für andre Manieren mehr, damit es in der Zeit nicht mangle, und so gerüstet treten sie alsdann auf, spielen uns etwas davon vor, das Ding kömmt zu Ende, und es bleibt wie beym Alten. Habe ich wohl zu viel gesagt, wenn ich oben sage: Die meisten Musiker sind unhöfliche Freunde, im Vergleiche mit Leuten, die einen guten Freund begleiten. Suchen sie nicht alle Augenblicke das für sich zu erhaschen, was von Rechts wegen dem Andern gehört? Kommen sie nicht alle Augenblicke in die Quere? Sind sie es nicht, die alle Augenblicke den guten Freund auf den Fuß treten, und zwar oft so unbarmherzig, daß dieser bald um seinen ganzen Fuß kommen könnte? es wäre also zu wünschen, daß sich alle diese besserten, und bedächten, daß nichts vortreflicher wäre, als Erreichung der Einheit. Mit andern Worten heißt dieß; es muß ein jedes Subjekt, den Charakter des Stückes wohl vorher merken, und genau fassen, sodann die höchste Simplicität zu hollen suchen, und so sich, und dem Kompomisten Ehre machen. Man lasse doch ja die alte Grille fahren, daß es viele schlechte Stücke gäbe, die man durch Schnörkel ausbessern müßte, Es ist gewiß kein Stück auf der Welt so schlecht, das nicht noch durch Zwischen-Schnitzer schlechter gemacht würde. Die Musiker verhalten sich bey dem einfachen Accompagnement auch sehr schlecht. Sie wollen immer ausführen, und sie sind es doch gar nicht, die es thun sollen, sondern sie sollen nur den Componisten mit seinen Gedanken begleiten, mit ihm einen Weg gehen. Wenn ich irgend ein Stück von einem Componisten zu hören wünsche, so ist dieß doch wohl natürlich mein Wille, hören zu wollen, was er gedacht hat, nicht aber, was der, der es mir vorträgt, in demselben Augenblick darüber denkt. Ich könnte so einen Menschen als einen Feind von mir ansehen, weil er mir vielleicht eine schöne Speise vorenthält, um mir eine vergiftete darzureichen.

F W V.

Musikalische
Korrespondenz
der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.
Mittwochs den 5ten December. 1792.

Rezension.

Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält, zusammengetragen von Ernst Ludwig Gerber, Fürstlich Schwarzburg Sondershausischen Kammermusikus und Hof-Organisten zu Sondershausen. Erster Theil, A–M. Leipzig, verlegts Joh. Gottl. Imman. Breitkopf, 1790. gr. 8. 32. Bogen, nebst 16 S. Vorrede. Zweyter Theil. N–Z 1792 gr. 8. 25 Bogen. Nebst einem sechsfachen Anhange, 86 S. und XVI S. Vorerinnerung.

Fast scheint es, als ob den Liebhabern der Musik, bey dem gegenwärtigen Ueberflusse an Unterhaltung für ihre Sinnen und Empfindungen, keine Zeit übrig bliebe, auch die Unterhaltung ihres Verstandes dabey mit in Rechnung bringen zu können. Man geigt, man singt, spielt und bläßt, man lobt und tadelt, ohne sich um die verschiedenen Ursachen zu bekümmern, welche zu der Begierde nach den Werken dieses oder jenes Meisters, so wie zu dem Wiederwillen gegen andere Stüke, beytragen. In der Sucht- oder vielmehr Unsinn der musikalischen Unterhaltungen, geht ofe so weit, daß man nicht einmal nach dem Namen des Komponisten fragt. Daher erstlich der gänzliche Mangel des Vergnügens, welches die Vergleichung zwischen den Karaktern der Schulen, der verschiedenen Meister und Länder gewähret. Und daher auch die große Unwissenheit in der musikalischen Litteratur und Geschichte. Zum Unglük fällt es dem großen Hauffen der Musiklehrer auch gar nicht ein, ihre Schüler bey vorfallenden Gelegenheiten, auf diesen oder jenen Theil der Kunst- oder Künstlergeschichte aufmerksam zu machen. Zufrieden, wenn die Ohren der Lehrlinge durch die herausgestolperte Leçons, befriedigt sind, lassen sie den Verstand derselben gänzlich müßig und entziehen, indem sie ihre Kunst zum elenden Handwerke erniedrigen, ihren Lehrlingen den unterrichtendsten und edelsten Theil derselben. Gerade, als ob beym gründlichen Studio der Künste und Wissenschaften, die Litterargeschichte eine gleichgültige Sache wäre? Freylich gehören zum gründlichen Unterrichte in einer Wissenschaft, außer dem guten Willen, auch die Kenntniße, oder wenigstens die Hülfsmittel, sich selbige zu erwerben. Die Gelehrten haben auf ihrem Theil endlich für die Wißbegierde in dieser Sache gesorgt. Wer kennt unter den vielen, nicht die Bemühungen eines Jöchers, Niceron, Adlungs und Meusels. Auch die Maler besitzen, durch den Fleiß des Herrn Füeßli, mehrere Quartbände, worinnen der Liebhaber sich wegen dem Leben und Werken der mancherley Ausüber dieser Kunst, Raths erholen können. Nur die

Tonkünstler waren darzu verdammt, entweder unwissend in ihrer Künstlergeschichte zu bleiben, oder diese Wissenschaft mit mehreren hundert Banden, zu erkauffen. Doch endlich sind wir nun durch das oben angezeigte Werk in Stand gesezt, dem Wisbegierigen zu einer reichen Uebersicht über das Ganze der Künstlergeschichte und ihrer Werke, Glük zu wünschen. Zwar bleibt noch eine grosse Nachlese übrig, da dies Geschäft zu vollenden, seiner Natur nach, nicht eines Mannes Arbeit seyn konnte — weswegen auch der Hr. Verf. wohlgethan hat, erst die Berichtigungen und Beiträge Anderer zu erwarten, ehe er seine Nachrichten mit den alten, welche uns Walther aufbehalten, vereinigt hat. Unterdessen wollen wir wegen dem, was diesen Nachrichten noch fehlen sollte, für das nicht undankbar seyn, was der Hr. Verf. würklich geleistet hat. Er hat durch grossen und anhaltenden Fleiß, die rauhe Bahn gebahnet, vermittelst welcher es nun einem jeden ein Leichtes ist, sowohl den Mangel, als den Ueberfluß in der Künstlergeschichte mit einem Blicke zu übersehen, um thätige Hand mit anlegen zu können. Ins Detail mit einem, aus mehreren tausend zum Theil sehr ausführlichen Artikeln bestehenden Werke, zu gehen, verbietet uns der eingeschränkte Raum dieser Blätter. Doch werden wir den Leser nach Möglichkeit mit der Beschaffenheit dieses nüzlichen Werks, bekannt zu machen suchen.

Mit Recht hat sich der Hr. Verf. bey Ausarbeitung seiner Biographien, bloß auf dasjenige eingeschränkt, was dem Liebhaber an den Künstlern, aus mancherley Absichten, merkwürdig ist. Als da sind: Geburtsort, Jahr und Sterbejahr, die Schulen an, und die Meister, unter welchen sie sich gebildet haben; ihre theoretischen Schriften und ihre Werke für Kirche und Theater, ausführlich, die Instrumentalstücke hingegen, wegen der Unmöglichkeit, sie mit Richtigkeit angeben zu können, nur summarisch. Zulezt beschließt eine kurze Karakteristik ihrer Talente, durch die sie sich als Komponisten, Instrumentalisten oder Sänger, ausgezeichnet haben. Alle diese Stücke findet man in den Artikeln mehr und weniger in einer gedrängten Kürze und einem unterhaltendem Tone angezeigt, je nachdem der Ruhm des Künstlers den Leser interessirt. Von vielen möchte es auch überdies unmöglich seyn, selbst mit Hülfe der ganzen izt lebenden Künstlerwelt, alle Umstände herbey zu schaffen. Nur Wenige vermissen wir ganz. Zum Glück aber befindet sich unter diesen Wenigen kein einziges der ersten Achter. Dagegen findet man von diesen mit Vergnügen, die zerstreuten Nachrichten aus englischen, französischen, italiänischen und deutschen Werken, hier in ein Ganzes zusammen gestellt, wodurch der Wißbegierde des Lesers wenig zu wünschen übrig bleibt, wie man sich davon in den Artikeln Gluk, Galuppi, Jomelli, Porpora, Stölzel und hundert andern mehr, besonders aber in dem Artikel Hasse, der vollständigsten Biographie, welche wir nun von diesem grossen Meister besizen, überzeugen kann. Der vielen neuen, vorher noch nie gedruckten Nachrichten, ungerechnet.

Gern gäben wir nun dem Leser einen dieser Artikel, um ihn auch mit dem Ausdrucke des Verf. bekannt zu machen, wenn es der Raum zuließe. Wir sehen uns also genöthiget, zu dieser Absicht, bloß eine Karakteristik des Verf. zu wählen. Es mag dies die Haydnsche seyn. Je allgemein bekannter die Muse dieses Komponisten ist, desto leichter wird es dem Leser fallen, des Hrn. Verf. Urtheil über selbige mit seinem eigenen, zu vergleichen. Derselbe drückt sich darüber, am Ende der Biographie, S. 610. folgendermassen aus. "Wenn wir Joseph Haydn „nennen, so denken wir uns einen unserer grös„ten Männer, groß im Kleinen und noch grös„ser im Grossen; die Ehre unseres Zeitalters. „Immer reich und unerschöpflich; allezeit neu „und frappant, allezeit erhaben und groß, selbst „wenn er zu lächeln scheint. Er hat unseren In„strumentalstücken und namentlich, den Quar„tros und Sinfonien, eine Vollendung gege„ben, die vor ihm unerhört war. Alles spricht, „wenn er sein Orchester in Bewegung sezt. „Jede, sonst blos unbedeutende Fullstimme in „den Werken anderer Komponisten, wird oft

„bey ihm zu entscheidenden Hauptparthie. Jede
„harmonische Künsteley, sey sie selbst aus dem
„Gothischen Zeitalter der grössen Kontrapunkti-
„sten, stehet ihm zu Gebothe. Aber sie nimmt
„statt ihrem ehemaligen steifen, ein gefälliges
„Wesen an, sobald Er sie für unsre Ohre zube-
„reitet. Er besizt die grosse Kunst, in seinen
„Sätzen öfters bekannt zu scheinen. Dadurch
„wird er troz allen kontrapunktischen Künsteley-
„en, die sich darinne befinden, populair und je-
„dem Liebhaber angenehm. Seine Themen tra-
„gen durchaus das Gepräge des Originalge-
„nies und machen ihren Verfasser, dem auf-
„merksamen Zuhörer, unter tausenden unver-
„kennbar. Oefters scheinet aber auch in seinen
„Werken, nur das Ungefehr die Noten aufs
„Papier gebracht zu haben. Aber welche Wen-
„dung nehmen diese, dem ersten Ansehen nach,
„nichts sagenden Noten, unter seinen Meister-
„händen, in der Folge? Man wird mit fort-
„gerissen! Eine abwechselnde Beklemmung und
„Freude, über die Verwickelungen und Auf-
„lösungen seiner grossen Ideen, bemächtigt sich
„des Zuhörers und macht, daß er sich selbst
„vergißt. Die junge Schöne sowohl, als der
„bey den Partituren grau gewordene Kontra-
„punktist, hören seine Werke mit Vergnügen
„und Beyfall. Beweises genug, wie sehr ihm
„Natur und Kunst zu Gebote stehen. u. s. w."
Wer das fernere Detail dieser Karakteristik le-
sen will, mag es im Buche selbst nachschla-
gen.

Uns gebühret nun noch als Rez. unserer
Pflicht nachzukommen, durch nöthige Berichti-
gungen derjenigen Punkte, wo den Hrn. V. seine
Quellen verlassen oder irre geführt haben, die
Brauchbarkeit dieses Werks zu befördern. Bey-
träge und Zusätze versparen wir auf eine andere
Gelegenheit. S. 193, Bourdelot starb 1685.
S. 244. Was hier im Artikel Capelle gesagt
wird, gehört zu obigem Artikel, Apell, indem
sich jenes Namens Herr v. Apell auf seinen
Kompositionen bedient, deren seine angenehme
Muse zugleich mehrere, als hier bemerkt sind,
erzeugt hat. S. 287. Art. Clemens VI. muß
heißen Clemens VII. S. 291, findet nur ein
Artikel vom Cochläus statt. Vermuthlich hat
dem Hrn. V. das im Jöcher u. Walther falsch
angegebene Geburtsjahr, 1503, welches 1479
heißen muß, hintergangen. S. 29e. Artikel
Coclius, muß Cocicus heißen. S. 355, ist
der Artikel Drost wegzustreichen, da der wah-
re Name dieses Meisters, Trost heißt, welcher
auch im zweyten Bande, S. 687 mit mehre-
ern Nachrichten vorkommt. S. 605. der
Art. Haudimont und der Art. Meunier. S.
935, gehören einer Person an. S. 685, Matt.
Jan ist mit Mart. Janus, S. 687, eine und
die nehmliche Person. S. 689 Art. Jeves, muß
Ives heißen, und also auch weiter unten stehen.
S. 784, Hyacinth Lang, ist aus einer fal-
schen Quelle entstanden und soll vermuthlich der
auf der folgenden Seite befindliche Herrn.
Georg Lang, seyn. S. 766, Art. Kuknus,
soll vermuthlich Kuhnaus heißen. So schreibt
ihn wenigstens Mattheson S. 321 seines Mi-
thridats. S. 829, Lully war geb. 1633. Im
2ten Bande S. 53. Outrein starb allerdings
1722, war aber geb. 1663. S. 120 Art.
Petschelius. Dessen Cantor Christianus enthält
einen großen Theil unsrer beliebten Kirchenge-
sänge, nach ihren gewöhnlichen Melodien, in
artige lateinische Reime übersetzt, und sonst
nichts Musikalisches. Vermuthlich ist also der Hr.
Verf. durch den musikalisch klingenden Titel die-
ses Werks hintergangen worden, selbigen un-
ter die musikal. Schriftsteller aufzunehmen. S.
271, Jr. Renz war geb. 1659. S. 399 Jul.
Cäs. Scaliger ist geb. 1484. S. 422, Scheln-
pflug starb im J. 1770. S. 537, Joh. Spang
ist niemand anders, als der bald darauffolgen-
de Joh. Spangenberg abgekürzt. S. 626,
gehört der Art. Chr. Fr. Taube, nicht hie-
her. Seine melodischen Sätze sind nichts weni-
ger, als musikalisch. S. 712, betrift die Art.
Vannius und der Art. Vanes S. 710, eine
Person. Vielleicht gehöret ein großer Theil die-
ser Verirrungen unter die Druckfehler. Desto
weniger hat man Ursache dem Verleger verbun-
den zu seyn, daß er die Anzeige derselben dem
Rez. überlassen hat.

Eine angenehme Neuigkeit wird hoffentlich

für die Liebhaber, der am Ende des zweyten Bandes befindliche Anhang seyn, in welchem die Bemühungen der bildenden Künste um die Aufbewahrung des Andenkens musikalischer Verdienste, gesammelt sind. Selbiger enthält nemlich, nach einer lesenswerthen Nachricht, S. I bis XVI. von den merkwürdigsten Tonkünstler Bildniß-Sammlungen in Europa, von den Hülfsmitteln selbiger habhaft zu werden, von dem Nutzen, selbige kennen zu lernen und zu sammeln, u. s. w. folgende Aufsätze. Als I.) von S. 1 bis 57 Verzeichniß der in Kupfer gestochenen und in Holz geschnittenen Bildniße berühmter Tonlehrer und Tonkünstler. Dies Verzeichniß enthält bis achtzehn hundert Bildniße, wo bey jedem, Format, Maler, Kupferstecher, Monier und Quelle, bemerkt sind. Schade, daß die Bildniße des vor kurzem verstorbenen Mozarts und das zu London von D. Haydn verfertigte, zu spät bekannt geworden sind, um diese Sammlung mit zieren zu können. II.) Verzeichniß einiger in Kupfer gestochener Silhouetten von berühmten Tonkünstlern. Derer sind an der Zahl 22. III.) Gemälde und Zeichnungen von Bildnißen berühmter Tonlehrer und Tonkünstler, welche sich theils an öffentlichen Orten und theils in Privat-Sammlungen befinden. An der Zahl 155. IV) Statüen und Büsten großer Tonlehrer und Tonkünstler, auch Abdrüke und Medaillen mit den Bildnißen derselben, von Silber, Erz, Marmor, Porzellain, Gyps und Wachs. An der Zahl 80. V) Große und berühmte Orgelwerke, deren Riße durch den Grabstichel gemein gemacht worden sind, an der Zahl 13. VI.) Instrumenten-Register, welches nach Anleitung der davon in den vorhergehenden Artikeln befindlichen Nachrichten, entworfen ist und auf die Erfinder und Verbeßerer derselben weißt. Von S. 80–86.

Dies wäre also für dießmal der Beschluß eines Werks, durch dessen Ausgabe der Hr. Verf. beydes, Unterricht für angehende, oder von grossen Residenzen entfernt lebende Tonkünstler, und Aufmunterung erfahrungsvoller Kenner, zur Berichtigung und Vollendung der Künstlergeschichte mit Hand anzulegen, zu bewürken sucht. Und je einleuchtender es Rez. nach Durchlesung dieser Nachrichten ist, daß selbige einzig und allein zur Beförderung nöthiger Kenntniße und zur Ausbreitung des Ruhms der Tonkunst und ihrer Ausüber, abzwecken; desto herzlicher wünscht er die allgemeine Theilnahme der Kenner an der Vervollkommnung und Vermehrung derselben, wozu der Hr. Kapellm. Reichardt in dem Berlinischen musikal. Wochenblatte'schon einen glücklichen Anfang gemacht hat, und wovon uns der Fleiß des Verf. in seinen versprochenen Nachträgen, den besten Gebrauch verspricht.

Noch können wir am Ende, zum Besten der musikal. Gelehrtheit, den Wunsch bey uns nicht unterdrücken, daß es nun auch einem andern geübten Schriftsteller gefallen möchte, uns eben so wie dieser, con Amore, ein deutsches Werk über alte und neue musikal. Instrumente, mit guten Abbildungen derselben in Kupfer, nach Anleitung des Bunanni, Praetorius, Wisel, de la Borde, u. s. w. zu schenken; und ein dritter ein technisches Lexikon, nach Anleitung des Walthers, Rousseaus und Sulzers, ausarbeiten möchte, da in unserm Zeitalter sich jeder dieser Zweige so weit ausgebreitet hat, daß ein jeder derselben ein eigenes Werk und seinen eigenen Mann, wo nicht mehrere, erfodert. Dann könnte die musikal. Wissenschaft, mit Hülfe der Forkelschen Litteratur und Geschichte, jeder andern Wissenschaft getrost unter die Augen treten.

In der Bosslerschen Musikverlagshandlung zu Darmstadt haben so eben die Presse verlassen

Josephi Antonii Lauchert, *Musici Durlacensis Dilingae ad Danubium gloriosissimae Domus Austriacae ... Missa pro defunctis, seu Requiem, occasione ... Augustissimorum* JOSEPHI II, LEOPOLDI II, Romanorum Imperatorum & ELISABETHAE Imperatricis, *in insigni Ecclesia collegiata D. Petri ... ritu ... decantata, nunc vero in lucem publicam edita quatuor vocibus ordinariis concinendis, 2 Violinis, Alto-Viola & Organo necessariis, 2 Cornibus vero, 2 Clarinettis vel Oboe & Violone partim obligatis, partim non obligatis. Pretium* 4 Fl. 30 Kr.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 12ten December. 1792.

An die Herrn Herausgeber der musikalischen Korrespondenz von Herrn W. v. R. in Koblenz.

Beschluß.

Dem verkappten Schriftsteller, der ihn fragte, ob er die Schrift kenne? antwortete A. V., ja es stehen Ihnen mehrere Exemplare davon zu Diensten. Er hat mir noch mehrere Kritiken der Reihe nach hererzählt, von denen mir alle nichts wissen. Z. B. daß man des Herrn von Dittersdorf nachgeahmte Quaksen der Frösche lächerlich machte, und ihn einen anderen (mit folgenden Lettern) A. V. genannt habe, u. s. w. Da die Musikliebhaber in Ostfriesland und besonders die Damen, die dergleichen abschreckenden Nachrichten zufolge bey der ersten Erscheinung des A. V. sich in einer Entfernung, wie beym Anblik eines Abentheurers hielten, endlich nach und nach ganz andere Gesinnungen bekamen, so fragten sie ihn: was werden Sie den Berlinern antworten? Ich, sagte der Abt, gehe nach Berlin und spiele die Orgel, und würklich, seit dem er sich da hören liesse, hört das Schreiben gegen ihn auf. Wegen Habsucht und Knickerey ist er (1788. S. 69) angeklagt, und an einem andern Orte wird der grosmüthigen Unterstützung in Gelde erwähnt, die ihm bey Errichtung der Tonschule vor 14 Jahren zu Theile geworden.

A. V., ob er schon in verschiedenen Fächern diente, (die freilich seine Titulaturen vermehren musten) hatte eine so kleine Besoldung am Mannheimer Hofe, daß er mir verbothen, sie zu nennen, um nicht eifersüchtig zu scheinen, nur drey Jahre lang genoße er für die Schule, die er doch vier Jahre bis zu seiner Abreise nach Paris fortsetzte, wo er vierhundert Gulden für Wohnung bezahlte, grossen Aufwand für Holz und Licht, besonders bey den wöchentlichen Konzerten machte, weil hier lauter Wax brannte, die Zulage von 75 rh. Gulden und zusammen die Summen von 225 Gulden.

Er war also genöthigt, um seine Eltern, Geschwistern und Anverwandte zu ernähren und seine Schule bestreiten zu können, Reisen zu machen, und diese waren fast alle an Protestantische Höfe gerichtet. z. B. nach Darmstadt, Carlsruhe, Nassau-Weilburg, Gotha, England, Weimar, Bückeburg, Preussen, Hessen-Homburg, Waldek, und hiemit fällt die platte Anmerkung ihres Korrespondenten hinweg, daß der Abt bey den katholischen Höfen seinem Katholicismus, seinem Vetter u. s. w. einigen Ruhm zu verdanken habe. Alle solche elende Witzeleyen zeigen, wie wenig man in einem Jahrhunderte, wo jeder von Toleranz spricht, tolerant seye, sie verdienen keine Antwort, und in meinen Ohren, ob ich schon den Künstler nie um seine Religion frage, und in Konzerten von Harmonie nicht von Kontrovers spreche, so muß ich gestehen, klingt es wie die Sprache eines rechtschaffenen Mannes, wenn V. sagt, ich bin Katholisch, bin Abbe Priester, ich bin

he an allen Höfen, und Orten, wie es mein Stand mit sich bringt, und bekümmere mich nicht um den Anonymus, der in der Vorkammer auf mich wartet, bis ich mein Gebet vollendet habe, um Gelegenheiten aufzujagen, meine menschenfreundliche dienstfertige Aufnahme mit öffentlicher Brandmarkung aller Fehler und Schwachheiten, die ich habe, und nicht habe, zu erwiedern, und dieser eigenmächtig sich zum Richter aufwerfende Moralist, der alle gute Menschen gegen Freude schüchtern machen muß, verkennt seinen Stolz, der einem Künstler doch gewis besser zustehet, als einem Spion. V. hat nicht, wie es (1788 S. 70) hieße, bey P. Martini in Bologna gelernet, sondern bey P. Vallotti in Padua. Er reiste zwar in ersterer Absicht nach Italien, allein, da er in Venedig das Glück hatte, vom Grafen Taxis der ein Schüler von Tartini (nicht Tardini) war, als Freund aufgenommen zu werden, da er in dieser Gelegenheit vom Sistema de' Rivolti, vom Grundsatze der Reducibilität zuerst hörte, und aus dem Munde des P. Martini, eines sonst sehr großen Kompositeurs und Menschenfreunds erfuhr, daß der Fuxische Gradus ad Parnassum das Piedestal von allen Bolognesischen Kompositionen seye, so änderte er seine Gesinnung, reißte ganz Italien durch, und kehrte mit dem Kuhrfürsten von der Pfalz von Rom, Florenz, Bologna, Ferara, Venedig u. s. w. nach Padua zurück, führete seinem Herrn den sechzigjährigen Vallotti vor, blieb acht Monathe da, benutzte ihn für das System der Chöre und Fugen, so wie er wechselsweise seinen ihm mit zärtlicher Vaterliebe zugethanen Hasse in Venedig für die Singstimmen um Rath fragte, und nach dem er auch unter Misliweck, dem er zwar die Chöre zu seinen Prologen sagte, Recitative geschrieben hatte, kehrte er 1775 nach Mannheim zurück, um seine Epoche anzufangen.

Die Nachricht, daß A. V. in Bamberg Musik gelernt, (1789 S. 262.) ist ungegründet. Er hatte die wenigen Monathe, die er sich da aufhalten konnte, keine andere Meister, als einen Professor der Institutionen, des Natur, und des canonischen Rechts.

Die Fehde mit einem Lübeckischen Geistlichen, der den Abt bis Stockholm mit Schriften verfolgt haben soll, (1789 S. 331) bestande in einer Critik der musikalischen Maskerey, die der Abt den Tag darauf in derselbigen Zeitung vertheidigte und worüber noch eine Note erschiene, worin der Antagonist des Orgelspielers sagt, seine Musik fühle ich nicht, seine Gründe verstehe ich nicht, folglich sind wir getrennte Menschen, der Abt geht seinen Weg, und ich den meinigen. Aber ein Geistlicher, sagt V., der die Wahrheit öffentlich und auf dem Dache nach Christi Vorschrift predigen, und Beyspiellosen offenen Carakters seyn soll, wird ja der verkappte Verfasser nicht seyn.

Man sieht aus all diesen unverdauten Aufsätzen, daß ihrer Verfasser Absicht nie die seyn, zu nützen, sondern die Bogenzahl zu füllen, die so wenig im Stande sind, einen Mann abzuschrecken, als unser Vaterland reich genug ist, einen Künstler stolz zu machen. Wenn je der Stolz mich hätte versuchen können, sagt V., so war es freilich nicht Winter's Weihrauch (1788. S. 70.) sondern die Blumen, die der große Gustav der Kunst streute, da er mich in sein Kabinet kommen ließe, um mit mir zu contrahiren, und mich mit der ihm eigenen Herablassung bewillkommte, Hr. Abt, ich mache mir eine Ehre daraus, Sie in meine Dienste zu nehmen. Wenn je die Habsucht mich hätte verführen können, fährt er fort, so war es nicht ein Drittel von Mara's Konzert zu Frankfurt, sondern die Erklärung eines Londoner Entrepreneurs, der vor zwey Zeugen mir 20,000 Gulden anbothe, wenn ich drey Jahre lang in London nur von meinen Orgelkonzerten ihm die Einnahme abtreten wollte, in welcher Zeit ich außerdem noch einmal so viel verdienen konnte, und um die Summe von 60,000 Gulden müssen ja hundert Rezensenten sich krumm und lahm an mir schimpfen, schelten, und vielleicht gar zu Tode kritisiren. Soll ich denn diesen Leuten ihr Brod beneiden, und durch meine Antworten ihre Nahrungszweige beschneiden?

Da nur dieser Mann allein in Ihren Blättern als Künstler, Schriftsteller, und als Mensch durchgezogen worden ist, so musste sich auch meine Berichtigung, die ich aus Liebe zur Wahrheit, und aus Achtung für ächte Verdienste niedergeschrieben, auf die Personalitäten, die ihn betreffen, einschränken. Sie werden mich hoffentlich unpartheyischer gefunden haben, als den böhmischen Horcher im Voglers Vorzimmer, da ich weder um zu verachten, noch um zu loben urtheile, sondern mit Thatsachen, die ich entweder aus eigener Erfahrung oder nach genau eingezogener Erkundigung weis, ihr Magazin bereichern wollte. Die Weitläufigkeit, womit ich vorzüglich über diesen grossen Mann sprache, wird ihre Entschuldigung in der Menge der gegen ihn aufgeworfenen Anekdoten finden, und wäre dieses nicht hinreichend, so schmeichle ich mir durch die Mittheilung verschiedener noch nicht öffentlich bekannter Umstände seiner Biographie einige Nachsicht. Bey Ihnen, meine hochzuverehrenden Herren Herausgeber! verspreche ich mir dieses um so mehr, da die Rede von einem Manne ist, den sie selbst hochschätzen, dessen System sie nach ihrer Erklärung (S. 80. n. 10. 1790) adoptiren; und sich gewis, so wie ich überzeugt finden, dass es in richtiger Folgerungen mathematisch und aesthetische Betrachtungen das vollkommenste seye, alle vorherige Schalen hinter sich lasse, und in ihm den Abten Vogler den ersten unläugbaren Lehrer der reinen Harmonie erblicken lasse, den auch das zukünftige Zeitalter mit Ehrfurcht nennen wird, wenn schon im gegenwärtigen es Leute verwerfen wollen, die es zu verstehen unfähig sind. In diesen Voraussetzungen rechtfertiget sich mein Wunsch, dass dieser Mann seine Meynung über J. J. Rousseau's Notierkunst herausgeben möchte, die ihm vor einigen Jahren eine französische gelehrte Gesellschaft, nachdem sie des Abten Notierkunst für Blinde übersezt, abfoderte. Sie nannte ihn zwar l'illustre Orphée de notre siecle, allein dieser Titel hatte, wie es scheint, nicht so viel Anzügliches für ihn, denn sie ist bis hieher noch nicht erschienen. Auch wünschte ich, dass er von seinem Orchestrion und Orchestre nunmehr etwas bekannt machte, dass er seine Tonsiegelschaft eine ewige Erfindung, wodurch er in der Musik zwischen den Tönen eine Verwandschaft z. B. von Eheleuten, Geschwistern, Schwäger u. s. w. zeigt, und dadurch das Nahe und Entfernte von Tonsätzen anschauend macht, drucken liesse, und ich bin nicht zu glauben, dass dieser Mann, der so ungewöhnlich vielen Widerspruch leidet, von dem die hier und da gefasste Meynungen sich so sehr widersprechen, es seiner Ehre, der Zurechtweisung lehrbegieriger Musikfreunde und der Aufnahme der Tonkunst schuldig seye, mehrere Schriften, und Kompositionen, die alle im Norden versteckt sind, seinen Landsleuten mitzutheilen.

So weit von Vogler, nun zu anderen Bemerkungen, Berichtigungen, und Zusätzen so viel als in meiner Sphäre liegen.

Die Notenmaschiene, von der (1788 S. 23.) Meldung geschieht, hat der grosse Mechaniker in London Hrn. Merlin schon lang erfunden, und an den Fürst Gallizin nach Petersburg verkauft. Der Abt Vogler hatte vor sieben Jahr, da er Merlin kennen lernte, ehe er noch die Maschine in Petersburg gesehen, die nemliche Idee, da aber das Entziffern mehr Mühe kostet, als das Notenschreiben, und diese Maschine nie ein grösses Stück notiren wird, so hat der Abt diesen Gedanken aufgegeben, und auch Herr Merlin macht keine mehr.

Es sollte (1788. S. 55.) nicht Medea u Jason sondern Medea in Colchide heissen. Gluck starb nicht in Paris sondern in Wien. Der Autor von Cosa rara heisst nicht Martin (1788. S. 154.) sondern Martini, ist ein Spanier, kein Schwede.

Der Vorfall vom 12. Febr. in London mit der Aufschrift, eine gute Art Sänger zu bestreen (1789. S. 158.) ist ganz unrichtig angegeben, selbst als Augenzeuge der lärmenden Auftritte im Opernhause an gemeldetem Tage kann ich bezeugen, dass die allgemeine Unzufriedenheit gegen Gallini, den Entrepreneur

der Bühne gerichtet war; dieser, der bekanntlich durch das Unternehmen der Opera Direction sich ansehnlich bereichert, lieferte im damahligen Winter minder gute Ballette. Gleich nach diesem Tumulte, der ihm den Wunsch des Publikums gar zu deutlich zu erkennen gabe, und dessen übertreibende Theilnahme freylich Männern von hohem Ansehen wenig Ehre machte, versprach er gleich aus dem Lande der Tänzer taugliche Personen kommen zu lassen, und sandte zu diesem Endzwecke einen Abgeordneten nach Paris.

Die ausgezeichnete Verdienste der Madame Todi verkenne ich sicher nicht, ich hörte sie im Conzertspirituel zu Paris im Jahre 1789; aber wenn man sie (S. 125. 1789) die Blume und Königin aller Sängerinnen nennen will, so muß man die Mayntz verlassen, nie eine Mara, die unvergleichliche Billington, eine Lebrün, einen Marchesi u. s. w. gehört haben.

Die Uebertreibung der Lobsprüche spricht gegen den Lobenden. Ein ähnliches kann man in der Rezension eines Klavierkonzerts von J. N. Denninger (1789 n. 7. S. 49) finden, wenn man dieses Konzert mit jenem von Kozeluch aus dem dritten En No. 2 Volume 2. deux grands Concerts composés & dediés à Mr. le Prince de Saxe Cobourg, gedruckt zu Wien bey Artaria, vergleichet. Es ist auffallend, wie Hr. Denninger die nehmliche Tonart, die nehmlichen Sätze, im nehmlichen Zeitmaße, beynahe die ähnliche Deduction und Austheilung befolgte, die das früher erschienene Konzert von Kozeluch enthält. Kozeluchs Konzert ist meisterhaft, dieses verdient das Lob, so Rezensent an jenem von Denninger verschwendet, und so bald Kozeluchs Konzert vorhanden war, hätte Herr Denninger es für eine musikalische Sünde halten sollen, das seinige herauszugeben.

Der Vater der Mlle. Huberty, wovon (1788. S. 130) gedacht wird, war zu Mannheim bis 1771 Repetitore der französischen Operisten. Durch die Lehre ihres Vaters, und die Be-

kanntschaft, wo gutwilligen Ohren die Rollen meistens eingeprägt werden, ward sie frühzeitig musikfest, und von R. Gluck in der Eigenschaft mußs Theater gebracht, um bey den Proben die Rollen zu singen, und der Actrice so lang zum Gange zu verhelfen, bis endlich die gemächlichen Theaterprinzessinnen, die keine Note verstanden, aber ohne musikalisch lesen, und schreiben zu können, doch membres de l'Academie royale de Musique hießen, auswendig durch die von einer Geige ausgedrückten tausendfältigen Wiederhohlungen der nehmlichen Musik, Töne, Noten, Worte, und endlich Action zusammen lernten. Da sie zum erstenmahle bey einer Probe freilich nicht im brillantesten Anzuge auf dem Theater erschiene, und eine schwarze Salope an hatte, wußte ein junger Stutzer seinen Witz an ihr wetzen, brachte dazu die Aehnlichkeit der Kleidung, die in einer Komedie vorkommt und riefe aus, voila Madame de la ressource, allein sein Nachbar war gleich mit der Antwort fertig, acceptez la prediction, dieses trafe in der Folge wahl ein, denn die französische grosse Operbühne hätte ohne dem allzeit fertigen Musiktalent von St. Huberty oft geschlossen werden müssen.

Die (1789 S. 293) enthaltene unüberlegt hingeschriebene Ankündigung ist äusserst lächerlich, daß ein junger Medicinæ studiosus seinen Bauerngaul gesattelt, und spornstreichs nach Paris und den Musenberg hinauf galopiert, um in der Geschwindigkeit nur — Gluck's Stelle zu besetzen. Auch erstaunte ich über die Genauigkeit des Herrn Korrespondenten, der in der Bentheimischen Kapelle (1790 S. 82) wo doch keine Orgel ist, vor dem Kolkmann in partibus den Titel Herr Feinweg vergessen hat. Eben so unrichtig werden als Mitglieder dieser Kapelle die zwey Gebrüder Dornaus unter den Waldhornisten angegeben, diese beyde wackere Tonkünstler sind nie in anderen, als Kurfürstlich Trierischen Diensten gewesen, worin sie sich noch befinden; nur als durchreisende Virtuosen haben sie sich auf dem Bagno hören lassen.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 19ten December. 1792.

Ueber die Verschiedenheit der Tonleitern, bei Blasenden und bei Saiten-Instrumenten, von Herrn C. L. Schübler aus Heilbron.

§. 1.

Wenn in unserm diatonischen neuern Musiksystem das untere C, als Grundton, und dessen Saite, als Länge betrachtet, $= 1$ angenommen, (wo man sich unter 1 einen Fus oder eine Toise vorstellen kann,) so gehört dem 4ten Ton von C herauf zu, der Quarte, die Verhältniszahl $\frac{3}{4}$ zu. Das ist sehr bekannt. Die Länge der Saite, welche so bestimmt ist, kommt (als dieser Zahlenbruch) heraus, wenn man die Verhältniszahlen der zween Octav-Töne C und c vergleicht 1 und $\frac{1}{2}$, und die arithmetische Mittelproportionale aus ihnen zieht, d. i. die Hälfte ihrer Summe ausmittelt. $(1+\frac{1}{2})$ halbirt, ist allerdings $= \frac{3}{4}$.

In Decimalen ausgedrückt, ist eben so viel 0,75. Das weis jeder Anfänger, der nur die Proportion versteht:

$$4 : \text{zu } 3 = (\text{wie}) \ 100 : \text{zu } 75$$
$$= (\text{wie}) \ 1 : \text{zu } 0{,}75$$

Die Skale der Töne aber, welche bei der Trompete und dem Waldhorn ihrer natürlichen Einrichtung nach, statt haben, führen für diese Quarte F auf einen etwas höhern Ton. Er erklingt, wie eine Saite, deren Länge nicht $= \frac{3}{4}$, sondern $\frac{8}{11}$ wäre, nehmlich gegen den Grundton, dem die Länge $= 1$ anhaltend zukommt, verglichen.

In Decimalen wird $\frac{8}{11}$ blos durch einen unendlichen Bruch ausgedrückt, welcher 0,727272 ... heißt. Es ist wohl verstattet, dafür hier nur 0,727. zu schreiben, um ihn in dieser Gestalt um desto bequemer mit 0,750, welches so viel, als 0,75. gilt, vergleichen zu können.

In dieser Vorstellung mit Decimalen sieht auch das ungeübteste Auge sogleich den Unterschied deutlich vor sich, welcher bei blosser Ansicht der 2 Brüche $\frac{3}{4}$ und $\frac{8}{11}$ gar nicht (ohne besondere Bemühung einer vorzunehmenden Reduction) einleuchtet. Die Saite muß allerdings kürzer seyn, welcher die Verhältniszahl 0,727 zukommt, als die, welcher 0,750 zukommt.

§. 2.

Aber (wird wohl mancher hiebei fragen) wie kamen denn die Theoretiker in Musik und Akustiker gerade auf die Angabe der Zahl $\frac{8}{11}$ für die Quarte der Trompete und des Waldhorns? Es giebt ja auch andre Brüche, welche nur etwas höher als $\frac{3}{4}$ liegen, und auch in Decimalen noch in hundert Theilchen mit 0,727 übereinkommen, als zum B. $\frac{13}{18}$ ist $=$ 0,7222 .., und $\frac{35}{48}$ ist 0,7291; wie gelangte man gerade auf den Bruch $\frac{8}{11}$?

Man gelangte durch Vergleichung von noch zwei andern Tönen dazu, welche auf der

Trompete und auf dem Waldhorn anders ertönen, als sie ihren Verhältniszahlen gemäs, welche ihnen in der Skale des diatonischen Systems zukommen, ertönen sollten, und durch Kombination mit diesen trafen die Akustiker auf die Verhältniszahl $\frac{8}{11}$ nothwendig. Daher aber wurden im Anhang warscheinlich doch wohl ziemlich nur gerathen, und durch Ab- und Zuthun versucht, was sich wohl am besten schicken dürfte. Ich will das alles so deutlich, als mir nur möglich ist, zu erläutern suchen:

§. 3.

Schon sehr frühzeitig erkannte man, sobald man nur etwas von harmonischen Mittelproportionalen wußt, daß C zu D sich nicht vollkommen verhalten kanne, wie D zu E, und machte daher ziemlich bald eine Distinktion unter

ganzen Tönen

in grosse ganze Tönen, und in kleine ganze Tönen.

Von C dem Grundton bis zur Secunde D war ein grösser ganzer Ton, mit den Verhältniszahlen $1 : \frac{8}{9}$ oder $9 : 8$ vorhanden.

Aber von der Secunde D bis zur Terze E war nur ein kleiner ganzer Ton, mit den Verhältniszahlen $\frac{8}{9} . \frac{4}{5}$ vorhanden. Diese zwei Brüche verhalten sich nicht, wie 9 zu 8, sondern wie 10 zu 9; wie man augenblicklich einsieht, wenn man

anstatt $\frac{8}{9} : \frac{4}{5}$ schreibt $\frac{8}{9} : \frac{8}{10}$

und alsdenn die Proportion formirt:

$$\frac{8}{9} . \frac{8}{10} = \frac{1}{9} . \frac{1}{10} = 10 . 9$$

Dieses muß jeder zugestehen, der nur $\frac{4}{5}$ für die Verhältnißzahl der Terze anerkennt, und diese Anerkennung hängt wieder davon ab, daß man die Terze als die harmonische Mittelproportionale zwischen dem Grundton und dessen (oberer) Quinte ansehe und als solche berechne. Wie dieses geschehe, habe ich in Nro. 36 und 37. unser musikal. Korrespondenz (im Sept. 1791) deutlich genug, wie ich hoffe, auseinander gesezt.

Aus diesen Prämissen ergiebt sich nun, daß die Alten, sobald sie so weit in ihren Kenntnissen vorgerükt waren, Versuchung hatten, ohngefähr folgenden Argumenten sich zu überlassen, oder vielmehr folgenden mit wahrscheinlichen Argumenten combinirten Vermuthungen nachzuhängen.

Der Ton C verhält sich zu D, wie 9 zu 8;
Der Ton D zu E aber, wie 10 zu 9,

Wie? wenn das so fortginge, und der Ton E zu F sich verhielte, wie 11 zu 10; und weiter der Ton F zu G, wie 12 zu 11?

Diese Vermuthung und Frage sich bejahend zu beantworten, drang sie bald folgende Betrachtung:

§. 4.

Die Verhältnißzahl für die Quinte G ist $\frac{2}{3}$. Das war einstimmig ausgemacht, ehe noch die ganze Skale gebildet worden war. Saiten- und blasende Instrumente harmonirten darauf hin. Es ward die erste harmonische Mittelproportionale, die gefunden ward; zwischen 1 und $\frac{1}{2}$ ist sie unleugbar $= \frac{2}{3}$, und daß C und c, wie 2 zu 1 oder wie 1 zu $\frac{1}{2}$ sich verhielten, war die allererste Fundamental-Voraussetzung. Gegen diese drei wesentliche Data der theoretischen und praktischen Musik konnte nun durchaus kein Progressus von Verhältnißzahlen, der nur einige bedeutende Wahrscheinlichkeit haben sollte, anstossen. Nun wurde dieser Progressus in Concreto gesezt, und betrachtet, wie man dabei auf $\frac{8}{11}$ und weiter auf $\frac{8}{12}$ hinauskäme, ob man nicht dadurch in Unrichtigkeit verwickelt würde?

Man sezte also zur bequemen Uebersicht untereinander hin:

C zu D, D zu E; E zu F, F zu G;
(9 : 8); (10 : 9), (11 : 10); (12 : 11);

wo die zween Punkten allemal die Signatur des Verhältnis vorstellen. Diese Verhältnisse konnte man aber zuverlässig (auch ganz äquivalent) so schreiben:

$$(1 : \frac{8}{9}); (\frac{8}{9} : \frac{8}{10}); (\frac{8}{10} : \frac{8}{11}), (\frac{8}{11} : \frac{8}{12});$$

Das bedarf keines Beweises. Aber der Bruch $\frac{8}{11}$, welcher in dieser Reihenfolge, offen-

die der Quinte G zukommt, stellt nichts anders im innern Werth, als der Bruch $\frac{2}{3}$, vor. Demnach führet der gedachte Progressus offenbar auf keine Anstössigkeit, vielmehr auf eine ausgemacht-richtige Verhältniszahl der Quinte.

Und dadurch ward denn schon einmal wahrscheinlich, daß keine andere Verhältnißgröße für die Quarte F bei blasenden Instrumenten wol angenommen werden dürfte, als $\frac{8}{11}$.

Aber was damit doch nur wahrscheinliche Vermuthung war, wurde bald zur Gewißheit durch folgende weitere Betrachtung.

§. 5.

Wenn dieser Progressus statt halte, so so mußten weiter von der Quinte G bis zu c (der Octave des Grundtons) die Reihe der Verhältnißzahlen in folgender Ordnung fortgehen:

G zu A; A zu B; B zu H; H zu c.
(13 : 12), (14 : 13), (15 : 14); (16 : 15)

oder, wenn wieder, wie bei der ersten Reihe bis G, die Brüche aufgestellt, und bis c fortgesezt wurden, mußten die Verhältnisgrößen, wie folgt, heissen:

$(\frac{8}{12} : \frac{8}{13}), (\frac{8}{13} : \frac{8}{14}); (\frac{8}{14} : \frac{8}{15}); (\frac{8}{15} : \frac{8}{16})$

Da der Bruch $\frac{8}{16}$ allerdings so viel, als $\frac{1}{2}$, gilt, so führt auch dieser Progressus auf eine ausgemacht-richtige Verhältnißzahl am Schluß der Octave. Ueberdem ist aber auch $\frac{8}{15}$, welcher Bruch eben damit, oder als Glied dieser angenommenen Reihe, der grossen Septime H zugeeignet wird, genau die harmonische Mittelproportionale zwischen G und d, oder zwischen den Verhältnißgrößen dieser Töne $\frac{2}{3}$ und $\frac{4}{9}$, wie jeder durch Nachrechnen gar schnell finden kann, indem er das doppelte Product dieser zwey Brüche durch ihre Summe dividirt.

So muß denn die Befürchtung immer mehr zurückweichen, die jemand hegen möchte, ob vielleicht die gewählte Reihe doch nicht blos auf einer schönen Einbildung beruhen dürfte, und nur aus Wolgefallen einer gewissen Ordnung so ersonnen wäre. Aber diese Befürchtung fällt vollends ganz und gar durch Erwägung der Verhältnis Zahlen $\frac{8}{13}$ und $\frac{8}{14}$, welche bey Annahme dieses aufgestellten Progressus den Tönen A, und B, (der grosen Sexte, und der kleinen Septime) korrespondiren.

§ 6.

Dem ersten Anscheine nach möchten gerade diese zween Brüche neue Bedenklichkeiten erregen, insoferne nehmlich in unserem diatonischen System der grosen Sexte, A, die Zahl $\frac{3}{5}$, und nicht $\frac{8}{13}$ zukommt, d. i. 0,60 und nicht 0,6153 im Decimalen, und der kleinen Septime, B, die Zahl $\frac{9}{16}$, und nicht $\frac{8}{14}$, d. i. 5625, und nicht 0,5714 im Decimalausdruck, wie ich dieses in meiner Abh. (im Sept. 1791 dieser mus. Corresp.) selbst angeführt habe, auch bekannt genug ist.

Aber gerade, was, so einseitig betrachtet, eine grose Bedenklichkeit zu berechtigen scheint, vollendet die Ueberzeugung, daß die aufgestellte Verhältnißreihe

(9 : 8), (10 : 9); (11 : 10), ... (15 : 14), (16 : 15)

der Tonleiter der gedachten blasenden Instrumente ganz gewiß zukomme, und vollkommen für sie geeignet sei. Denn es ist die vollkommenste Erfahrung, die in dem Gebiete der Sinnlichkeit nur existiert, daß die grose Sexte A, und die kleine Septime B, auf Trompeten und Waldhörnern allemal etwas niedriger ertönen, als auf Saiteninstrumenten, und daß also die Verhältniszahlen $\frac{3}{5}$ und $\frac{9}{16}$ für die Tonhöhen, welche diese blasende Instrumente angeben, nicht gehörig passen. Gehören nun diese Brüche Saiten von bestimmter Länge zu, welche höher ertönen, als das A und B der Trompete, und des Waldhorns, so müssen zween andere Brüche für die Töne dieser blasenden Instrumente ausgedacht werden, welche längern Saiten korrespondiren müssen, weil längere Saiten allemal tiefere Töne angeben, als kürzere. Diese zween andere Brüche müssen im innern Gehalt also grösser seyn als $\frac{3}{5}$ und $\frac{9}{16}$; aber nicht um vieles grösser, weil die Abweichungen dem nicht sehr cultivirten Gehör doch nicht gar sehr bedeutend vorkommen. Solche Brüche sind

aber eben $\frac{8}{13}$ und $\frac{4}{7}$, welches man wieder am anschaulichsten durch Decimal-Ausdrükke darstellen kann, wenn man neben einander hinschreibt:

A für Saiten 0,60.
A für blas. Instr. 0,615384.
B für Saiten 0,5625.
B für blas. Instr. 0,571428.

Offenbar fängt die Differenz erst an Hundertheilchen des Längenmaaßes an, in Zehntheilchen aber erst nach Uebereinkunft. Der Unterschied aber selbst ist doch ganz intuitiv so dargestellt, da hingegen bei den Brüchen selbst, wenn sie nicht unter einen Nenner gebracht werden, Intuition gebricht, oder durch die unverwandelte Brüche nicht für sie gezeugt ist.

Hieraus fließt nun, daß der angegebene Progressus der Verhältnißzahlen für die Skale der Töne, welche blasende Instrumente angeben, ausserordentlich gut passe, und es eine unnatürliche Grille wäre, noch weitere Bedenklichkeiten über die Richtigkeit der hypothetischen Reihe nachzuhängen. Offenbar führt diese Reihe, wie wir jezt hinlänglich einsehen, bei der Quarte F auch einen höhern Ton, und diesen höhern Ton geben eben die blasende Instrumente aus, und bei der großen Sexte und kleinen Septime führt eben diese Reihe auf niedrigere Töne, und eben diese niedrigere Töne geben die genannten blasenden Instrumente an. Wie sonderbar wäre es dann nun, gegen diese Uebereinkunft der Theorie und Praxis, des Calküls und der Empirie, aus Eigensinn und Unglauben Widersprüche einzulegen, und mit nach Gefallen willkührliche Zweifel zu ersinnen, und zu pflegen? – –

§. 7.

Sollten aber der gemachten Vorstellungen ungeachtet hie und da dennoch bei einem Dilettanten dergleichen Zweifel noch statt haben, so mögen für diesen auch noch folgende Betrachtungen hier beigefügt stehen.

Harmonische Mittelproportionalen lassen sich doch gewiß nicht aus der Akustik verdrängen. Man müßte wohl eher ganz dieses Studium aufgeben, wenn man sie umgehen wollte. Ohne Rüksicht auf blasende Instrumente zu nehmen, kommen sie wesentlich bei Vergleichung des Grundtons und der Quinte, C und G, der Quarte und der Octave, F und c, der Quinte und der None, G und d, und dann noch weiter sehr oft im diatonischen Musiksysteme bei Saiten-Tönen vor. Den Tönen der großen Terze, E, A, H, welche zwischen den genannten Tönen liegen, korrespondiren, wie schon oft vorkommen, die Verhältnißzahlen $\frac{4}{5}$, $\frac{3}{5}$, $\frac{8}{15}$; als unstrittige harmonische Mittelproportionalen, die man aus der Formel

$$\frac{2mn}{m+n} \text{ oder } \left[(2mn):(m+n)\right] = x$$

gleichförmig berechnet, wo m und n die Verhältnißzahlen für die gegebene zwoen Töne (*) allgemein vorstellen. Aber die ganze Skale des diatonischen Systems für Saiten-Instrumente besteht darum doch nicht aus unmittelbar aneinander liegenden harmonischen Mittelproportionalen, wenn von Ton zu Ton von C, D, E, F, . bis H, C fortgeschritten wird.

(Der Beschluß folgt.)

(*) Ich habe hier die Buchstaben m und n gewählt, und die Buchstaben a und b damit verlassen, durch welche ich in meiner Abh. Nro. 32 (die von J. Sepp) die Formel für die harmon. Mittelpro-

---

Musikalien,

welche in der Boßlerschen Musikhandlung in Darmstadt um beigesezte Preise zu haben sind.

J. L. Willing, Sammlung vermischter Klavier und Singstücke . 2 fl.

Recueil des Marches pour l'Armee nouvellement arrangé pour le Clavecin 1 fl.

Anweisung zum Violinspielen für Schulen und zum Selbstunterrichte, nebst einem kurzgefaßten Lexikon der fremden Wörter und Benennungen in der Musik, entworfen von J. A. Hiller.

Druckpapier . 1 fl.

Deßgleichen Schreibpapier . 1 fl. 30 kr.

Auch sind wieder von dem musikalischen Blumenstrauß Exemplaren zu 1 fl. 30 kr. daselbst zu bekommen.

Musikalische Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Mittwochs den 26ten December. 1792.

Ueber die Verschiedenheit der Tonleitern, bei Blasenden und bei Saiten-Instrumenten, von Herrn C. L. Schäbler aus Heilbron

Beschluß.

Wohl aber läßt sich dieses von der Skale der Töne für blasende Instrumente behaupten, insoferne diese Skale so angenommen wird, wie sie in meinem §. 4. und §. 5. steht. Man wende nur die allgemeine algebraische Formel an, und nehme allemal zwei Brüche, welche Tönen korrespondiren, die als Terzen gegen einander liegen, und zwar als grosse, als kleine, als verminderte Terzen, es ist hier gleichviel, die dazwischen liegende Verhältnißgröße wird allemal die eines Tons seyn, der den blasenden Instrumenten zugehört. Z. B. die harmon. Mittelpr. zwischen $\frac{8}{9}$ und $\frac{8}{12}$ ist $\frac{8}{10}$ oder $\frac{4}{5}$; also ist E die harmon. Mittelprop. zwischen D und F, bei blasenden Instrumenten, von welchen der eine Ton die kleine Terze des andern ist.

Bei Saiteninstrumenten ist in diesem Fall ganz und gar keine harmon. Mittelpropert. vorhanden, weil bei ihnen F tiefer klingt, und zur Verhältniszahl $\frac{3}{4}$ hat; die harmonische Mittelproportionale zwischen $\frac{8}{9}$ und $\frac{3}{4}$ aber $\frac{48}{59}$ ist, welche Zahl keinem Ton der Skale korrespondirt.

So fahre man nun gleichförmig fort, und suche die harmonischen Mittelproport. zwischen $\frac{8}{10}$ und $\frac{8}{12}$; sie ist $\frac{8}{11}$; eben die Verhältniß-Grösse für das F der Trompete, von welchem wir oben schon genug gesprochen haben, die zween gegebenen Brüche, gehören den Tönen E und G zu, (und sind in der allgemeinen Formel m und n.)

Die lezte Probe giebt H, deren Verhältniszahl $\frac{8}{15}$ ganz gewiß die harmon. Mittel-Proport. zwischen $\frac{8}{14}$ und $\frac{8}{16}$ (oder zwischen $\frac{4}{7}$ und $\frac{1}{2}$) ist, den Verhältnißgrössen der Töne B und c auf blasenden Instrumenten, aber gewiß nicht zwischen $\frac{9}{16}$ und $\frac{1}{2}$, welche Brüche bei Saiteninstrumenten statt haben.

Demnach ist es eine unumstößliche Warheit, daß die ganze Skale der Töne aus aneinander liegenden harmonischen Mittelproportionalen bestehe, und eine vollkommene harmonische Reihe bilde:

portionalen dargestellt hatte. Diese Aenderung verschlägt in der Hauptsache gar nichts, und ist nur darum von mir wohl bedächtlich vorgenommen worden, weil m und n in der Skale der Töne nicht vorkommen, wohl aber in derselben aus der 2ten Octave, a und b; und die Signaturen die Formel nicht bestimmt auf diese einzelen Töne gehen, sondern allgemeine Verhältnißgrößen zwischen unbestimmten Tönen überhaupt vorstellen. Um daher Verwechselung von Begriffen und Mißverständnisse zu verhüten, hat mir diese Aenderung räthlich geschienen. In allen algebraischen Werken kommen solche willkührliche Aenderungen der kürzesten Zeichen unzähligmal vor.

$1 : \frac{8}{9} : \frac{8}{10} : \frac{8}{11} : \frac{8}{12} : \frac{8}{13} : \frac{8}{14} : \frac{8}{15} : \frac{1}{2}$
C : D : E : F : G : A : B : H : c

so daß man sprechen kann. C verhält sich zu D, wie D zu E; (harmonisch genommen)
D verh. sich zu E, wie E zu F; (harmonisch)
E verh. sich zu F, wie F zu G; immer harmonisch betrachtet, wobei man also weder an arithmetische noch an geometrische Verhältnisse zu denken hat.

Käme es nun nicht wohl widersinnig heraus, (um auf die oben erwähnte Zweifel zurück zukommen,) wenn man zugestehen wollte, drei oder vier Glieder dieser Reihe dürften wol als Verhältnißgrößen einzelner Töne, wie sie die Trompete und das Waldhorn ausgeben, zukommen, oder ihnen gehörig korrespondiren, die andern aber nicht? — Man muß entweder alles verwerfen oder die ganze Reihe, als richtig anerkennen, da die Glieder in der bündigsten natürlichsten Ordnung fortlaufen, und die geblasenen Töne in eben der Ordnung ganz gleichförmig höher und tiefer thuen, und alle Erfahrungen hiebei einstimmig zusammen treffen.

Von künstlichen Vorrichtungen, da man bei blasenden Instrumenten bekanntlich so mancherlei Art, um die Zusammenstimmung mit Saiten-Instrumenten hervorzubringen, geschickt nachzuhelfen weis, kann hier nicht die Rede seyn. Untersuchungen darüber gehören auf ein ganz anderes Blatt.

§. 8.

Für Liebhaber allgemeiner Vorstellungen merke ich noch folgendes an:

Die angeführte allgemeine Formel

$$\left[(2\,m\,n) : (m + n) \right]$$

giebt an, wie man aus zwei Gliedern einer solchen harmonischen Reihe, zwischen welchen ein drittes Glied liegt, dieses dazwischen liegende Glied finden könne; man dividirt das doppelte Product der zwo gegebenen Größen durch ihre Summe; so erhält man die gesuchte Größe, die harmonisch in der Mitte liegt.

Aber die Formel, welche dient, aus zwei gegebenen Gliedern einer solchen harmonischen Reihe, welche nebeneinander liegen, das dritte zu suchen, welches nun nicht dazwischen, sondern in der Series oder Folge weiterhin liegt, diese Formel heißt:

$$\frac{m\,n}{2m-n} \text{ oder } \left[(m\,n) : (2m - n) \right] = y$$

und sie involvirt die Vorschrift:

1) Multiplicire die 2 gegebene Größen, (hier die Größen zweier Töne, die neben einander liegen), und schreibe ihr Product hin ($m\,n$)
2) Ziehe die kleinere (n) von dem doppelten der Größern ab, (von $2\,m$), und schreibe diese Differenz ebenfalls hin ($2m-n$)
3) Dividire mit dieser Differenz in das Product, so erhältst du damit eine Verhältnißgröße des gesuchten 3ten Tons

Das ist (um es kurz zu sagen) die Auflösung des Problems: "Aus zwei gegebenen Größen allgemein die dritte harmonische Proportionale Größe zu finden.„

Beispiele giebt nun die Reihe der Verhältnißgrößen für blasende Instrumente genug. Mann nenne m einmal $\frac{8}{9}$, und n darneben $\frac{8}{10}$; so ist

$$\left[\left(\frac{8}{9} \cdot \frac{8}{10}\right) : \left(2 \cdot \frac{8}{9} - \frac{8}{10}\right) \right] = \left[\frac{64}{90} \text{ div. p. } \frac{88}{90}\right] \text{ d. i. } \frac{8}{11},$$

wie eben heraus kommen soll.

Auf ähnliche Art kann man, dem allem nach, jederzeit die Verhältnißgröße für den nächstfolgenden Ton finden, wenn zwei vorhergehende gegeben sind; und wie diese bei den blasenden Instrumenten in natürlicher Ordnung neben einander liegen, ist in dem vorhergehenden §phen, wie ich hoffe, nun doch hinlänglich deutlich auseinander gesetzt worden.

§. 9

Zum Schluß will ich noch die ganze Reihe der 9 ausgeführten Töne in Decimal-Ausdrücken, wie sie bei blasenden Instrumenten, und wie sie bei Saiten-Instrumenten statt haben, nebeneinander hinstellen, und die noch bei

vielen fehlende Ueberzeugung zu vollenden, daß blos auf diesem Weg für Intuition gehörig gesorgt werden könne:

Skale bei blasenden Instrumenten.	Skale bei Saiten-Instrumenten.
C = 1	C = 1.
D = 0,888888..	D = 0,888888.
E = 0,8. oder 0,800.	E = 0,8.
F = 0,727272..	F = 0,75.
G = 0,666666.	G = 0,666666.
A = 0,615384..	A = 0,6 oder 0,600.
B = 0,571428..	B = 0,5625.
H = 0,533333..	H = 0,533333..
c = 0,5.	c = 0,5.

Und um die Vergleichung der Verhältnisse von Ton zu Ton noch mehr zu erleichtern, füge ich ferner folgende Reihe derselben bei, wie sie nehmlich

bei blasenden Instrumenten

mit (9 : 8) (10 : 9) (11 : 10) (12 : 11)
bei C zu D, D zu E, E zu F; F zu G
mit (13 : 12) (14 : 13) (15 : 14) (16 : 15)
bei G zu A, A zu B, B zu H; H zu c
statt haben, nach uns. §. 4. und §. 5.
und wie sie dagegen

bei Saiten-Instrumenten

mit (9 : 8) (10 : 9) (11 : 10,3125) (12 : 10,666.)
bei C zu D, D zu E, E zu F; F zu G
mit (13 : 11,7) (14 : 13,125) (15 : 14,222..) (16 : 15)
bei G zu A, A zu B, B zu H; H zu c
statt finden, (*)

(*) Sollte ein Anfänger hiebei vielleicht fragen, „wie denn die Zahlen mit Decimal-Ziffern so wie sie dastehen, gefunden werden?“ so diene diesem folgendes Beyspiel zur Belehrung für alle andere Angaben. E zu F verhält sich, wie $\frac{4}{5}$ zu $\frac{3}{4}$. Das ist genug vorgekommen. Nun formire man die Proportion $\frac{4}{5} : \frac{3}{4} = 11 : 10\frac{5}{16}$, wo das dritte Glied ein (11 : 10) der Verhältnisse hergenommen ist, welche bei blasenden Instrumenten statt hat, wie man nur deshalb zurückblicken darf. Natürlich konnte aber daraus nur die 11te Verhältnißzahl (11) genommen werden; die zweite aber änderte sich nothwendig erst in $10\frac{5}{16}$ d. i. in 10,3125. Daß der Bruch $\frac{5}{16}$ in Decimalen 0,3125 heißt, bedarf doch wohl keines Beweises.

woraus dann in die Augen fällt, daß blos drei Verhältnisse bei blasenden und bei Saiten-Instrumenten eben dieselbe bleiben, nehmlich C zu D, D zu E, und H zu c. Von weiter auseinander liegenden Tönen ist hier nicht die Rede.

Final-Bemerkung.

Die Erläuterungen dieser Lucubration können, (unter andern) dienen, drei oder vier kurze Stellen, der vergleichenden Tonwissenschaft, nehmlich in §. 24 und §. 41, auch in §. 47 bis §. 53 der darauf folgend. Abhandl. vom Tonmaaß in ebend. benannten Werk (S. 122–126) besser zu verstehen, wie auch eine wichtige Stelle in der Kirnbergerischen Kunst des reinen Satzes. S. 24 in dem Abschnitt von Intervallen. Jeder Schriftsteller hat hier aber einen vom andern etwas abgehenden Vortrag; aber in der Hauptsache muß Einigkeit seyn.

> Variam methodus, ad perfectionem Scientiæ pertinet!

sagte einmal Leibnitz, und sein Ausspruch scheint mir in keiner Hinsicht bedeutender und wahrer zu seyn, als wenn von mathematisch-behandelten Sätzen die Frage ist.

C. L. Schäbler.

Edelmanns kurze Beschreibung eines Windklaviers.

(Aus dem Journal de Paris Janvier 1790.)

„Dies Instrument ist von ganz neuer Erfindung. Die Luft kriegt darin die Töne zum Ansprechen, indem sie die über den festern Körper gespannten Saiten erschüttert, und dadurch einen Ton erzeugt, welcher der Menschenstimme am nächsten kömmt. Dies Instrument ist keine Orgel, sondern behauptet wegen der Fähigkeit, die Töne noch mehr, als die Orgel thut, zu nuanciren und Stufenweise zu verstärken und zu schwächen, noch einen Vorzug vor jener und vor der Harmonika. Geistliche Musik, schwermüthige Romanzen, zärtliche Adagios und ernsthafte Andante sind die Tonstücke, welche auf diesem

"Instrumente mit eigenthümlicher Schönheit "sich producirten. Die Erfinder und Architecten desselben heissen Schnell und Tschirsky, "und werden nächstens eine vollständige Be-"schreibung davon liefern.

Neue Musikalien, welche nebst vielen andern zu haben sind, bei J. J. Gayl in Frankfurt am Main.

J. Haydn Trio per Clav. Fl. & B. in F. Op. 68. fl. 1. 30. kr. W. A. Mozart gr. Sinf. in D. Op. 22. fl. 2. — Concerto p. Clav. Op. 23. fl. 2. 30. kr. 1 dem Op. 26. fl. 2. 30. kr. Sinf. in D. Op. 25. fl. 2. 24. kr. Rondo facile in G. Op. 26. p. Clav. Solo 30. kr. 2 Duos Violino & Alto Op. 25. fl. 1. 30. kr. Quart. p. Flauto V. A. & B. fl. 1. Variaz. del Menuetto di Fischer No. 12. 40. kr. A. C. Muller 3 Son. p. Clav. Solo Op. 3. fl. 2. 30. kr.

Musikalien,

welche in der Bosslerschen Musikhandlung in Darmstadt um beigesetzte Preise zu haben sind:

Auswahl der vorzüglichsten Arien und Gesänge aus des Herrn von Dittersdorf komischen Oper das rothe Käppchen, im Klavierauszuge von Siegfried Schmiedt 4 fl.

J. A. Hiller fünf und zwanzig neue Choralmelodien zu Liedern von Gellert 1 fl.

Siegfr. Schmiedt Hymne an die Tonkunst von Schubart, für das Klavier mit Begleitung einer Singstimme . 1 fl. 30 kr.

Zwanzig Anglaisen in vollstimmiger Musik mit Touren nach den vorzüglichsten Arien aus des Herrn von Dittersdorf Oper. das rothe Käppchen. . . . . 2 fl.

Zwölf Anglaisen in vollstimmiger Musik mit Touren nach Ditterdorf Oper Hokus Pokus oder das Gaukelspiel . 1 fl. 24 kr.

Ant. Zibulka 14 deutsche Tänze für das Klavier . . . . . 32 kr.

D. G. Türk 60 Handstücke für angehende Klavierspieler 1ster Theil . 1 fl. 20 kr.

— — — kurze Anweisung zum Klavierspielen, ein Auszug aus der grössern Klavierschule. . . . . 1 fl. 36 kr.

Nebst all den schon in No. 22 und 23 dieser Korrespondenz angezeigten Musikwerken von Herrn Daniel Gottlob Türk Musikdirektor in Halle

Dussik Concerto pour Clavecin, 2 Violons, Alto, Basse, 2 Cors & Hautbois ad libitum op. 14. . . . 3 fl.

In der nemlichen Verlagshandlung hat die Presse verlassen

Sinfonia in B fa, à due Violini, due Oboi, due Corni, Flauto, Fagotto non oblig. Viola, Violoncello e Basso de Sigr. Paolo Wranizky. Op. 19. . . 2 fl.

Zugleich giebt man den Liebhabern von Orgelsachen, vorzüglich denen, welche die Rellstabschen Kompositionen lieben, und den 1ten Theil des 17ten Werkes seiner Orgelstücke besitzen, die Versicherung, daß nach dem neuen Jahre der zweite Theil dieser Orgelstücke des Herrn J. C. Kellner, bestehend in 15 leichten und kurzen, und 12 längern Trios für die Orgel, zum Gebrauch, als Vorspiel für einen Choral und auch als Versetten bei Katholischen Messen, erscheinen und darauf dann auch der 3te Theil folgen wird. Von Herrn Kapellmeister Naumann in Dresden, hat das musikalische Publikum bald ein sehr schönes und prächtiges Klavierkonzert aus meinem Verlage zu erwarten.

Darmstadt, den 24sten Dec. 1792.

Bossler.

Statt des heutigen Notenblattes liefern wir das Portrait des Herrn Organisten Kellner in Kassel.

Die Fortsetzung dieser Blätter wird nun auf bessere Zeiten verschoben, und indessen unsern geehrten Mitarbeitern und Beförderern unseres zu Verbreitung nützlicher Kenntnisse abzweckenden Unternehmens der verbindlichste Dank gesagt von

den Herausgebern.

Notenblätter

zur

musikalischen Korrespondenz

der teutschen Filarmonischen Gesellschaft.

Speier

1792

Arie aus der Oper Huon und Amande v. Frhrn. v. Böcklin.

Molto Adagio

Tenore

Huon

Cembalo

p

Wo bin ich? Ach ich?

p

Andantino

Ists ein Traum Ich traue meinen Sinnen kaum ge bun den

hülf = los und ver laf = fen glaubt ich zu er

blaffen glaubt ich zu er = blaffen Kraftlos mit wir

wir. tem Sinn fank ich in todes = schlummer

hin sank ich in To-desschlummer hin,

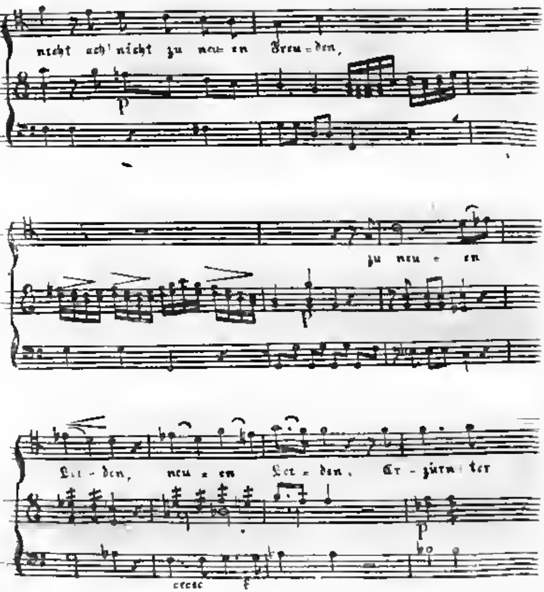
in To-des-schlummer hin,

in To-des-schlum-mer hin: Aus

aus ei - ner lan-gen To - des - nacht, aus ei-ner lan - - gen

To - des - nacht bin ich er - - wacht,

bin ich er - wacht

Ach! Ach! Ach!

nicht ach! nicht zu neu-en Freu-den,
p
zu neu-en
p
Lei-den, neu-en Lei-den. Er-zürn-ter
p
cresc
f

Geist er - zürn - ter Geist bin ich er - wacht

p

er - wacht bin ich er - wacht

p f

bin ich er - wacht den

f p

oh - ne sie, oh - ne sie hast du mein Le - ben aufs

f *p*

neu mir zur Qual ge - ge - ben, zur Qual

ge - ge - ben.

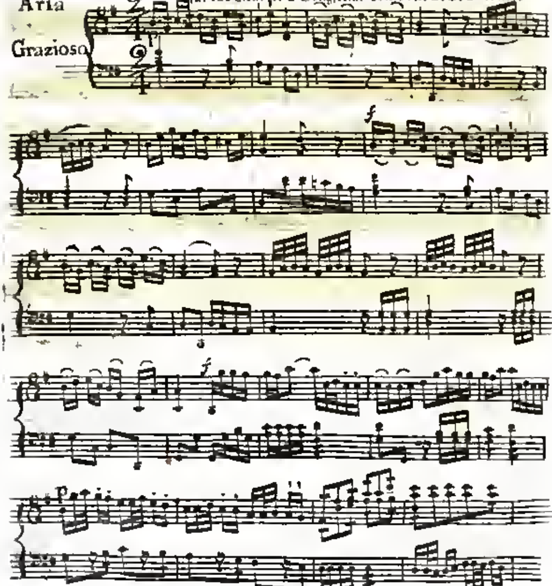
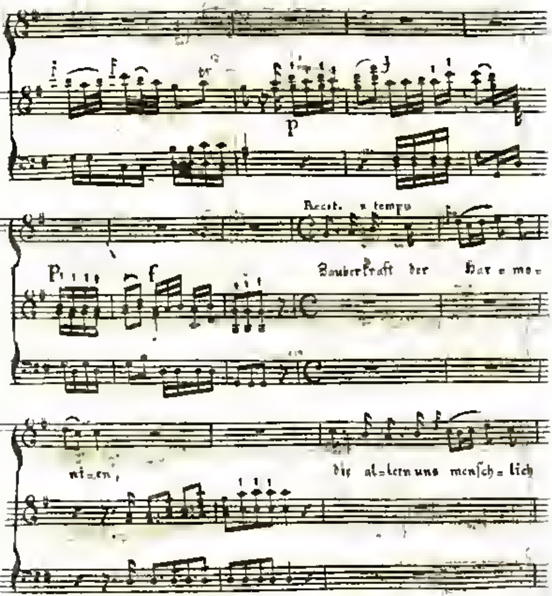
decres.

pp

Scene an die Harmonie

für das Klavier u Singstimme von Hrn. J. C. Kellner.

Aria

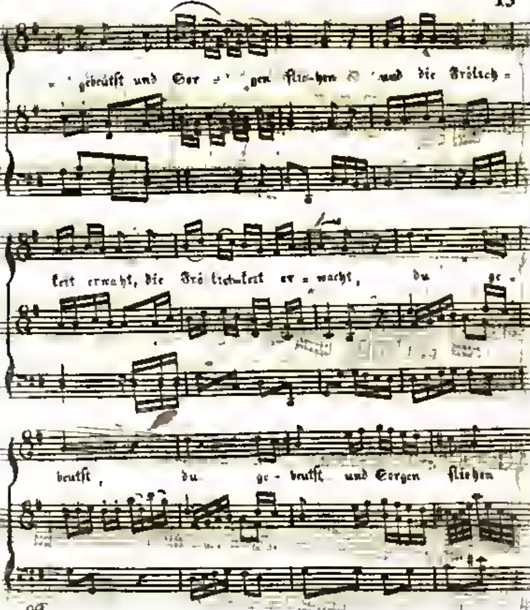
Grazioso

Recit. a tempo
Zauberkraft der Har = mo =
ni = en,
die al = lern uns mensch = lich

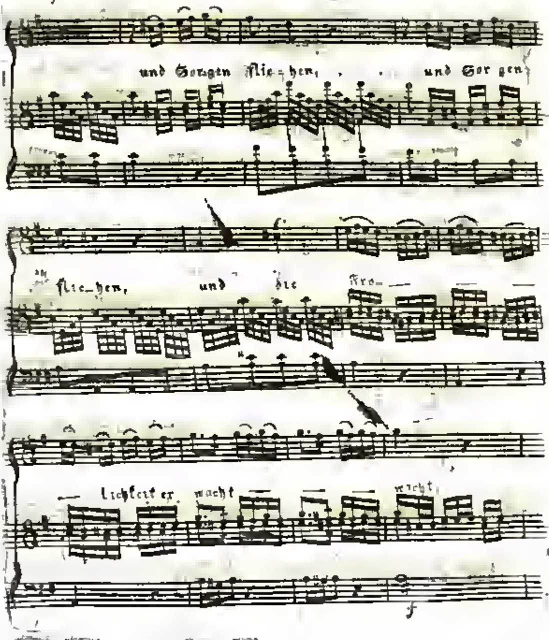
Primo tempo

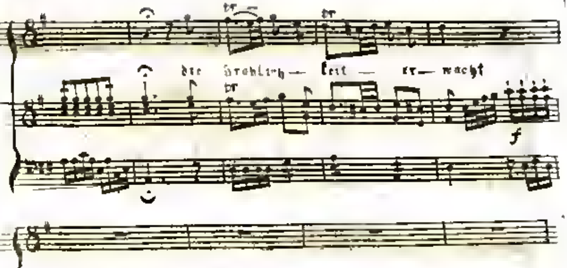
macht Zau - - - - berkräfte der

Har - - mo - ni - en, die al - lein uns menschlich macht, al -

lein uns mensch - lich macht, du ge - beust


gebräust und Sor - gen flie-hen und die Frölich -
keit erwacht, die Frö lich-keit er - wacht, du ge -
bräust, du ge - bräust und Sorgen fliehen


und Sorgen flie-hen, und Sor gen
flie-hen, und die Fro-
lichkeit er. wacht wacht.


die Frohlich — keit — er — wacht
Recit.
Was ist das uns ohne Sorgen
ganz von

sinkt in süß Gefühl

p

modera

Recit

was soll

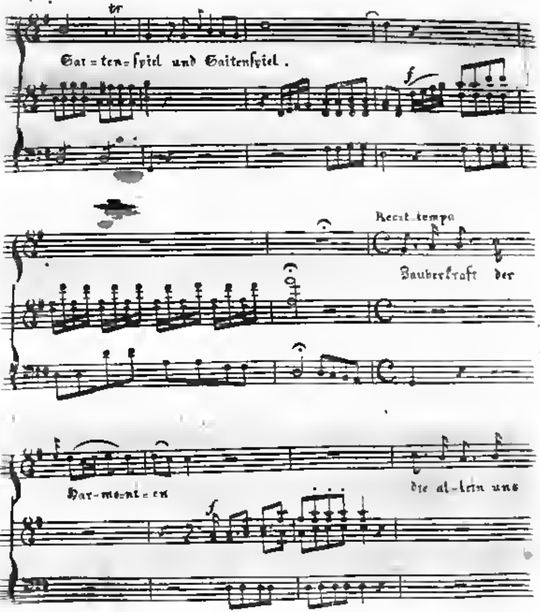
cresc

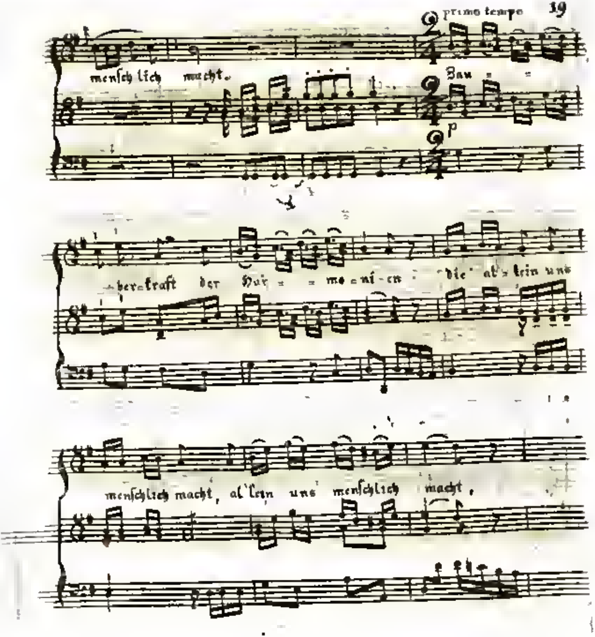
f

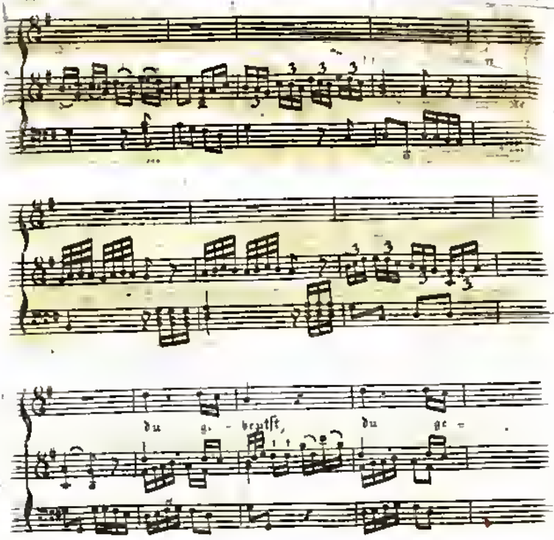
Arioso

uns zu muntern Tänzen als Ge= sang und Sai= ten

-spiel, als Gesang und Saiten-spiel,
was lockt uns zu muntern Tänzen als Ge-
sang und Saiten-spiel als Gesang und

5

tr
Gar = ten = spiel und Saitenspiel.
f
Recit. tempo
Zauberkraft der
Har-mo-ni-e-en
f
die al-lein uns


primo tempo
menschlich macht.
Bau = =
überkraft der Har = = mo = ni = en = die al = lein uns
menschlich macht, al'lein uns menschlich macht.

Google

du ge - beutst, du ge -

brust und Sor-gen flie-hen, und Sor-gen

flie-hen, und Sor-gen flie-hen

und die Sor-

= lichkeit erwacht

f

tr

tr

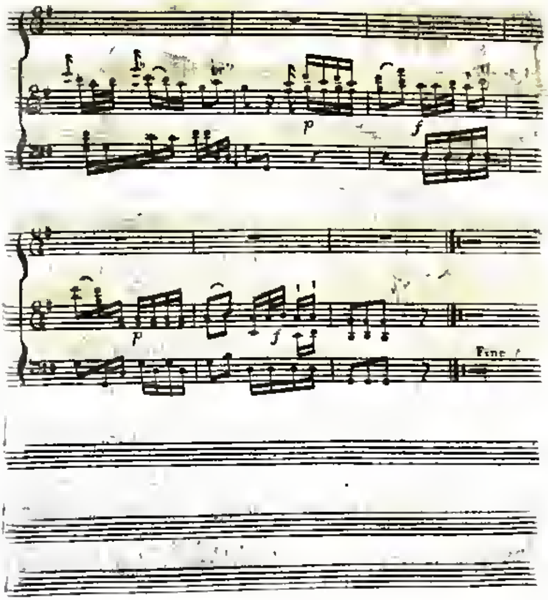
die Frö = lichkeit er = wacht

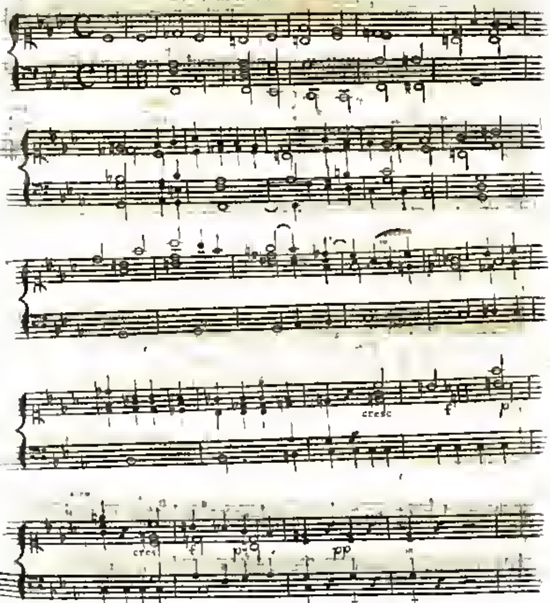
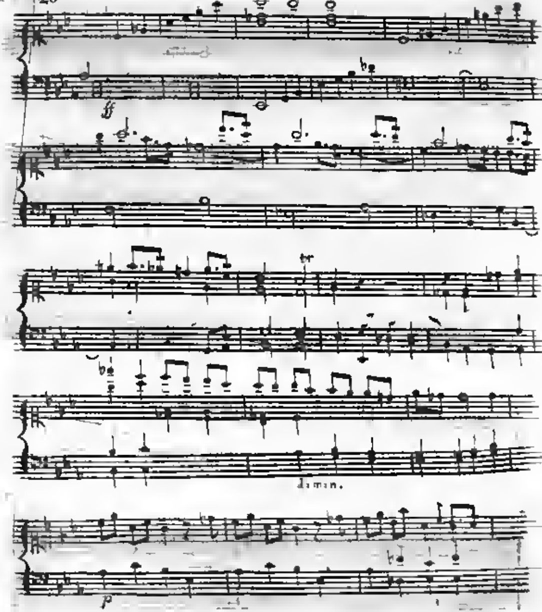
p

die Sor - gen flie_hen, die

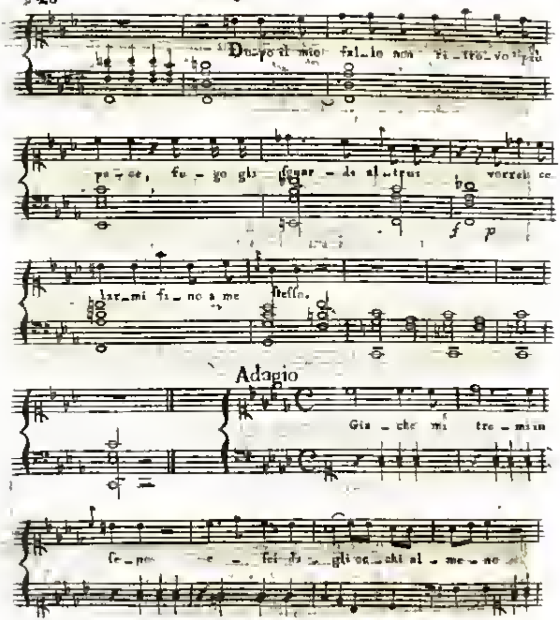
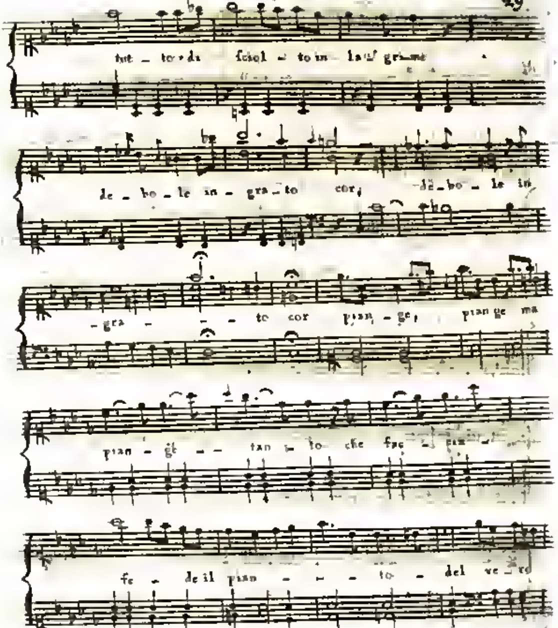
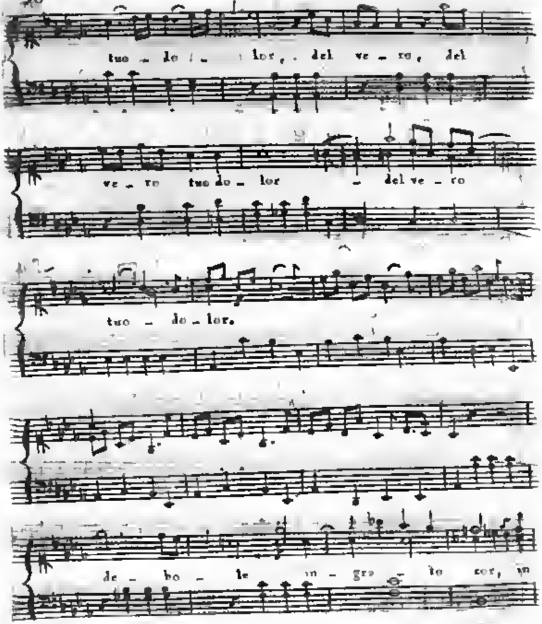
Frö_lich=keit er_wacht, er=wacht, er_

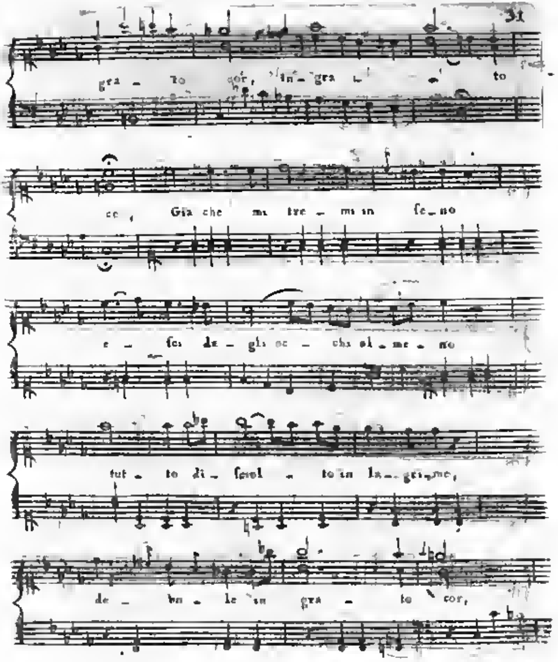
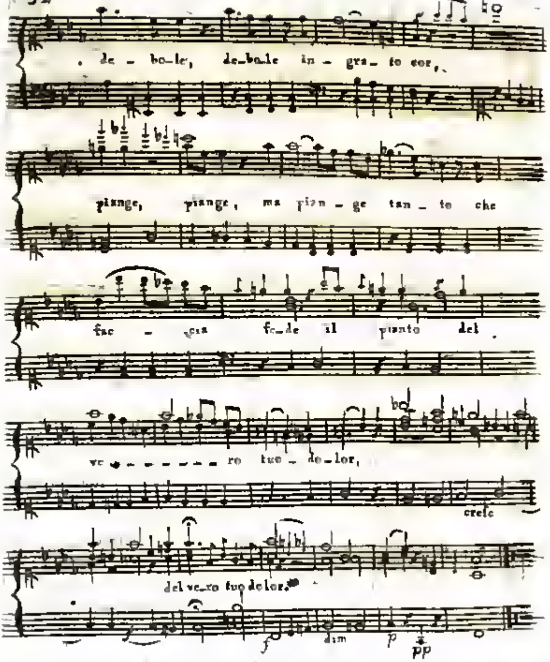
wacht, die Frö_lich_keit er_wacht

f

p
f
p
f
Fine

Ouverture aus der italienischen Passion von Metastasio.

dimin.

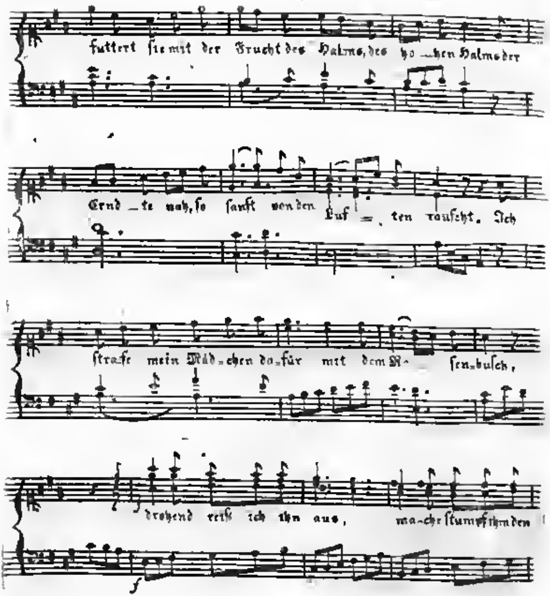
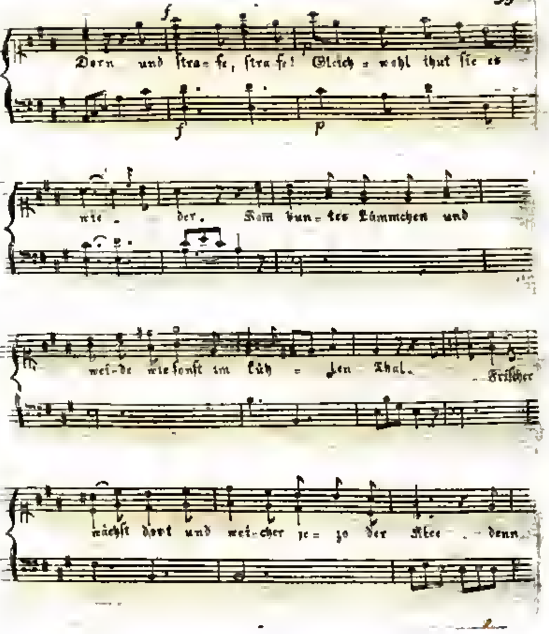
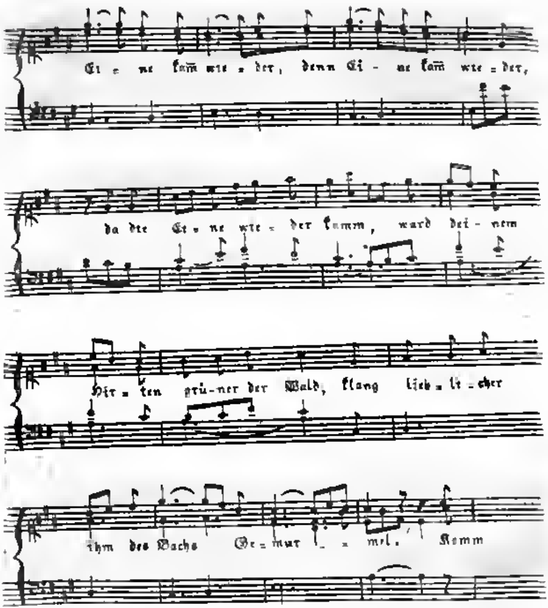
Dove fon... dove... co... chi

re... pas... mi...

Do_po il mio fal_lo non ri_tro_vo più
pa_ce, fu_go gli sguar_di al_trui vorrei ce
lar_mi fi_no a me stessa.
Adagio
Gia _ che mi tre_min
se_pre fei da gli oc_chi al_me_no

tut - to - di sciol - to in - la - gri - me
de - bo - le in - gra - to cor, de - bo - le in
- gra - - - to cor pian - ge, pian - ge ma
pian - ge - - tan - to che fa
fe - de il pian - - - to - del ve - ro

tuo - do - lor, del ve - ro, del
ve - ro tuo do - lor - del ve - ro
tuo - do - lor.
de - bo - le in - gra - to cor, in


gra - to cor, in - gra - to
ce, Già che mi tre - mi in se - no
e - sei de - gli oc - chi al - me - no
tut - to di - sciol - to in la - gri - me,
de - bi - le in - gra - to cor,

de _ bo_le, de_bo_le in _ gra _ to cor,
piange, piange, ma pian _ ge tan _ to che
fac _ cia fe_de il pianto del
ve _ _ _ _ _ _ _ ro tuo _ do_lor,
cresc
del ve_ro tuo dolor.
f
dim
p
pp

Hirtenlied aus Hermanns Tod. S. K. S. 66

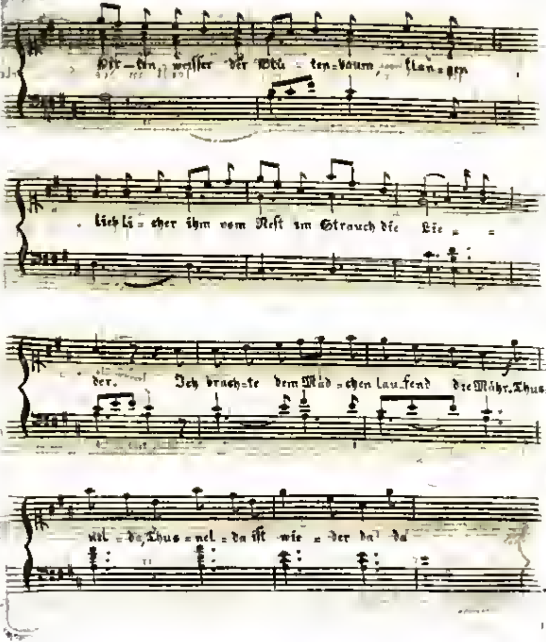
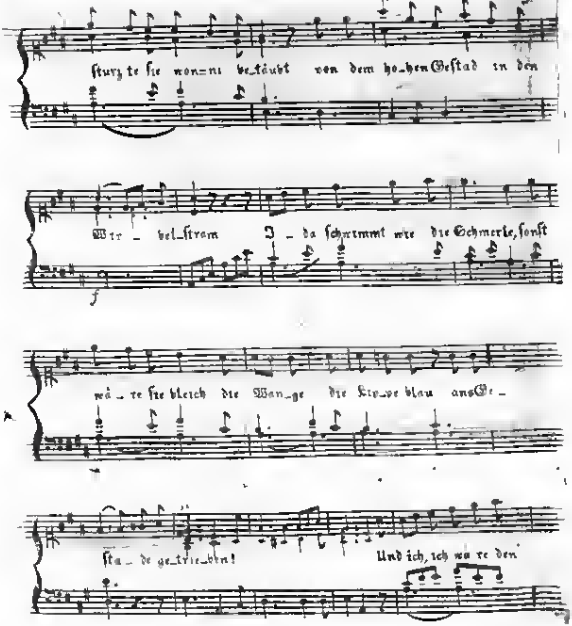
Andantino

Ich kam zu der Grot-te, da fand ich mein schö-nes gefes-ten Löl-t-e, festeln des Lam. Es lag in mei-ner Ido Schoos und aß aus il-rer Hand. Mein Mäd-chen ver-sicht mir die Läm-mer. Es trägt sich da mit, und

futtert sie mit der Frucht des Halms, des ho_hen Halms der
Ernd_te nah, so sanft von den Luf_ten rauscht. Ich
strafe mein Mäd_chen da_für mit dem Ro_sen_busch,
drohend reiß ich ihn aus, ma_che Stumpf ihn den

Dorn und stra=fe, stra=fe! Gleich = wohl thut sie es
wie = der. Kein bun=tes Lämmchen und
wei-de wie sonst im küh = len Thal. Frischer
wächst dort und wei-cher je= zo der Klee = denn

Ei = ne kam wie = der, denn Ei - ne kam wie = der,
da die Ei = ne wie = der kamm, ward dei- nem
Hir = ten grü-ner der Wald, klang lieb = li = cher
ihm des Bachs Ge = mur - = mel. Komm

schönes Lämmchen und wei-de, wie sonst an des Hü-gels

Hang, drei-ter wächst dort und süsser je-tzo der

Klee, denn Ci-ne kam wie-der, denn Ci-ne kam

wie-der, da die Ci-ne wie-der kam, ward Ci-nem

lieb li = cher ihm vom Nest im Strauch die Lie = =
der. Ich brach-te dem Mäd = chen tau-send der Mähr. Thus=
nel = da, Thus = nel = da ist wie = der da da

stürz te sie won=ni be_täubt von dem ho_hen Gestad in den
Wir _ bel_strom I _ da schwimmt wie die Schmerle, sonst
wä _ re sie bleich die Wan_ge die Lip_pe blau ans Ge _
sta _ de ge_trie_ben!
Und ich, ich wä re den

Tag da die Ei - ne wie der kam den schö nen hel - len

Freuden - tag bei I - das Lei che ge - stor - ben!

Menuets caracteristiques par M.r de Böklin

1

dolce

da capo

Trio

dolce

M.d.G.

p f

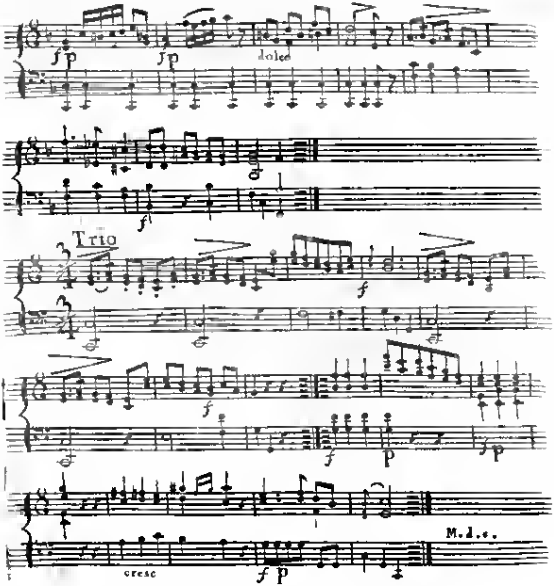
p p

f p f p

Trio

f p f p

p

M. da c.

fp
fp
dolce
f
Trio
f
f
f
p
p
cresc
f p
M.d.c.

Fortsezung der Menuetten von Frhrn. v. Bollin.

No 4

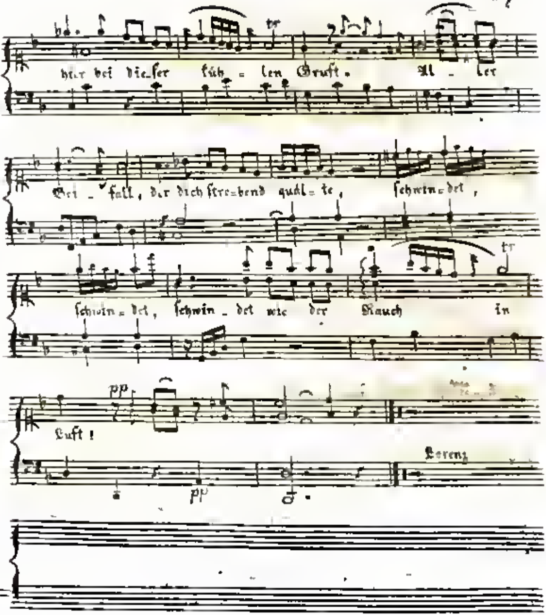
Trio

Men da capo

Fine

Neumanns Grabschrift von Hrn. Weimar.

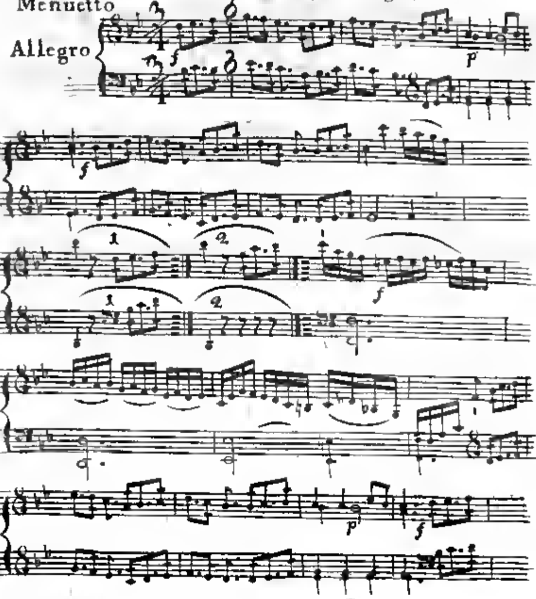
Inbrünstig

Aus- ge - run - gen, aus - - ge - run - gen ist des Pil - ger - le - ben! Froh, — kam ich beim hohen Ziele an; feu-rig, feu-rig war nach Beifall mein Be-streben und es kürzte meine, meine Le - bens - zeit. Jüngling, Jüngling, den ein gleicher Wahn be - seelet weile, wei - le

hier bei die-ser küh - len Gruft. Al - ler
Bei - fall, der dich stre-bend quäl-te, schwin-det,
schwin-det, schwin-det wie der Rauch in
Luft!
pp
pp
Lorenz

Cf. S. 125, 174

Menuetto

Allegro

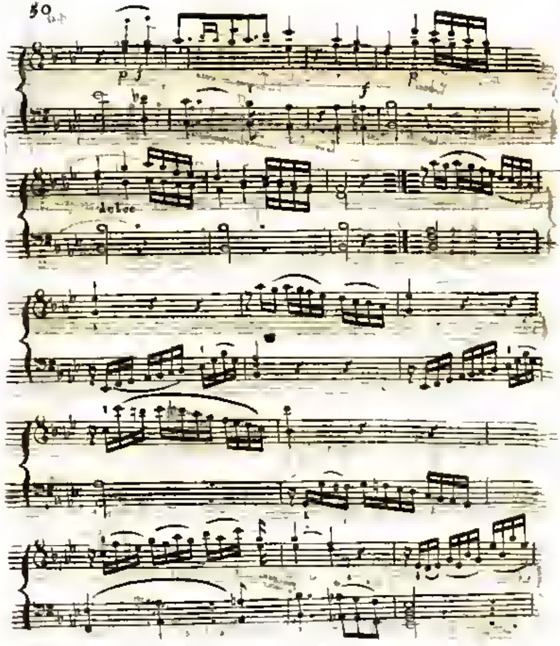
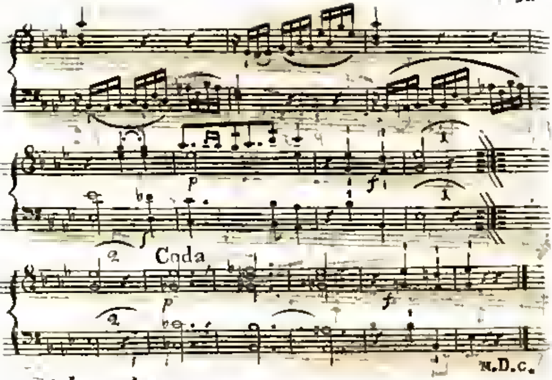
del Sigre. Iunker.

Google

ff p

f p

Trio

f

92 13

f
dolce

Coda
p
f
M.D.C.

Romanze aus der Oper [illegible] Böklin Operette Phädon u. Naide.

Naide

Ruhig und sanft Naivetät.

p f p f

Du

from - mer Hir - ten - stab, des Himmels bester

Se_gen die Un_schuld selber

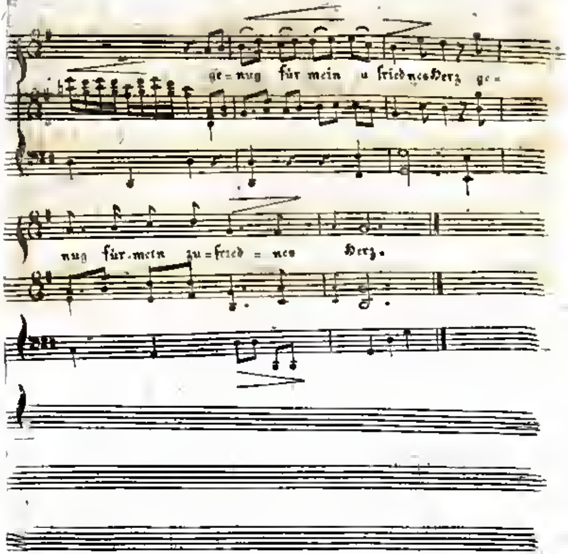
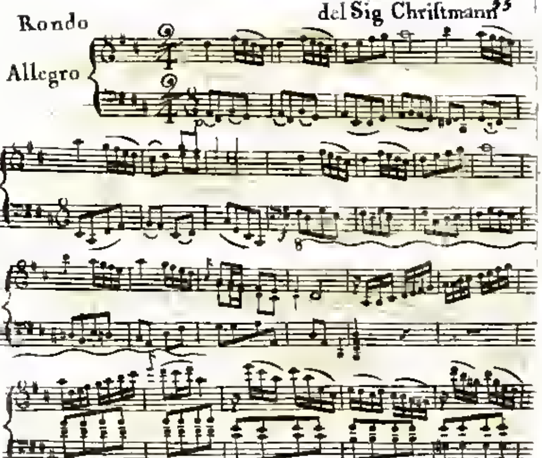
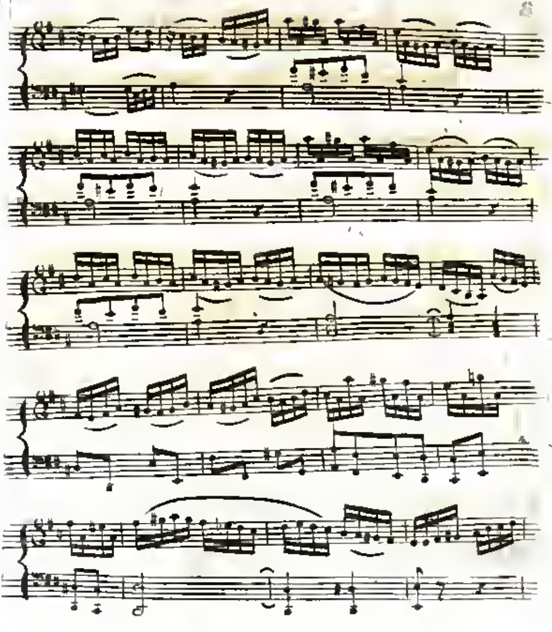
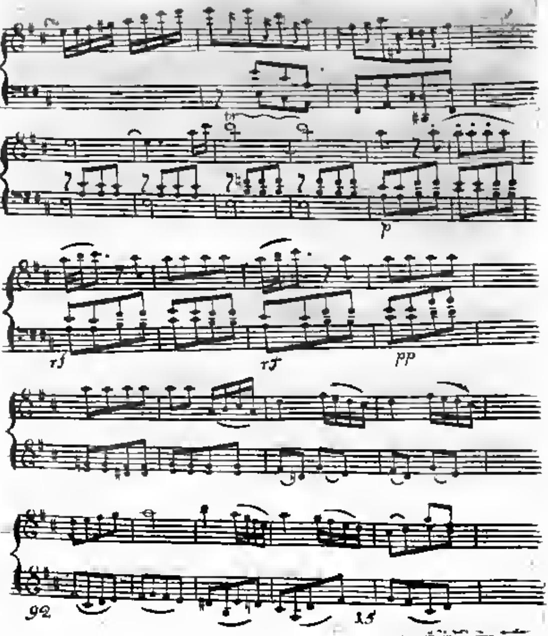
p f p f

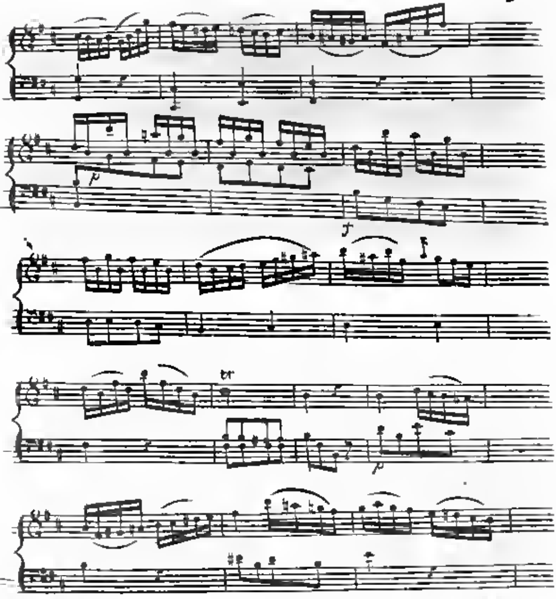
gab dich mir auf mi_nen We_gen,

p f p f

da nur ein Kin_der_spiel, ein Scherz

p p

p f

ge = nug für mein u friednesHerz ge =
nug für mein zu = fried = nes Herz.

Rondo
Allegro
del Sig Christmann

p
rf
rf
pp
92
15

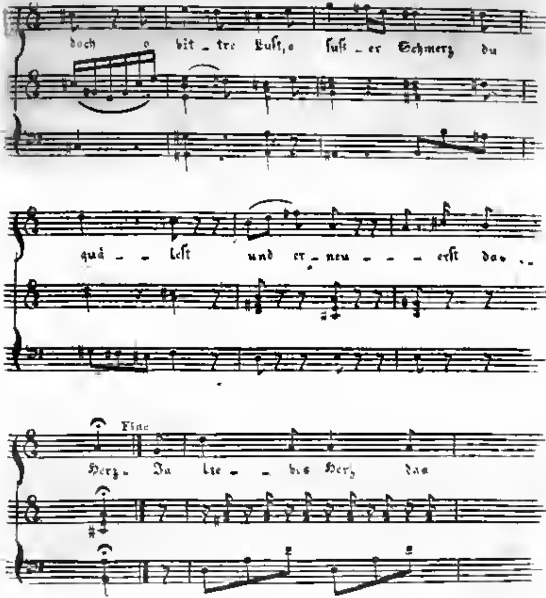
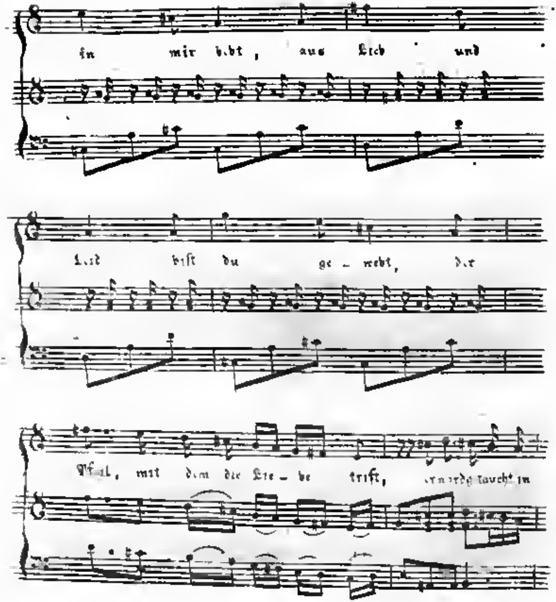
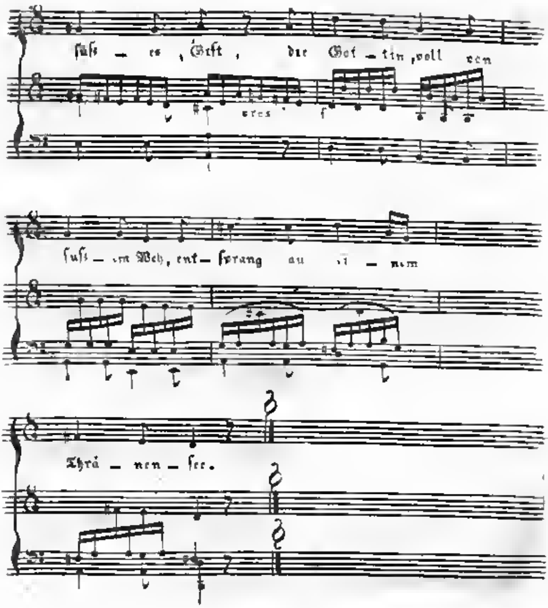
Minore

p
tr
p

Maggiore

Andantino

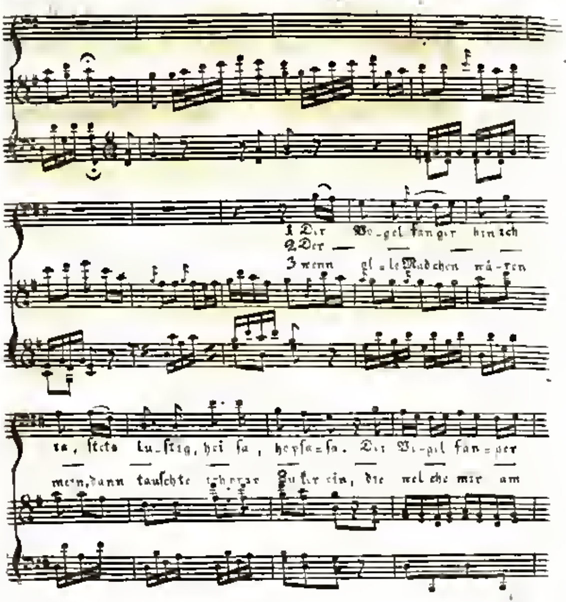
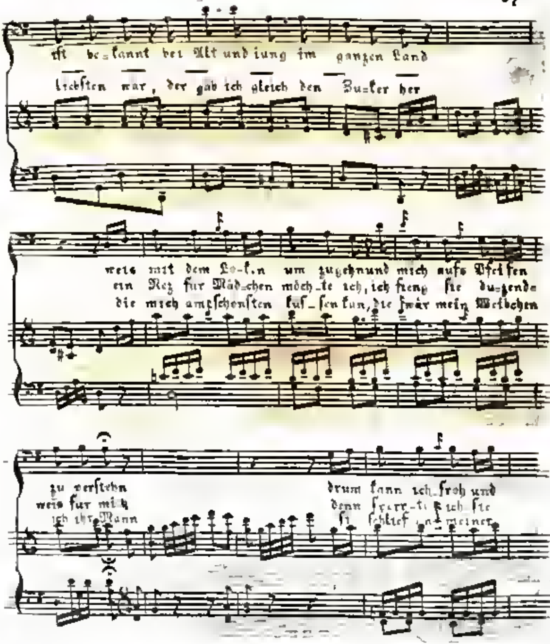
Bist Liebe süss und quä _ lest so, bist bit _ ter und

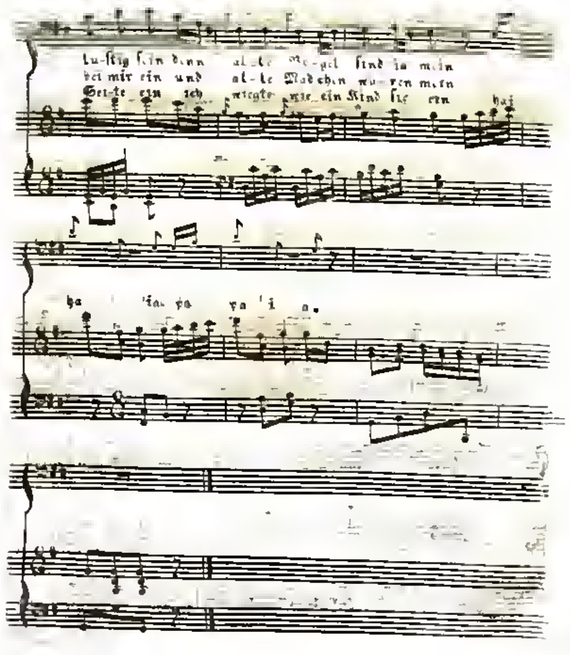
machst so froh, ich lie _ _ be gern und wei _ ne

noch, ich wei _ ne und es er _ quickt mich

doch o bit - tre Lust, o süss - er Schmerz du
quä - - lest und er - neu - - - erst das
Fine
Herz. Ja lie - - bes Herz das

in mir lebt, aus Lieb und
Leid bist du ge - webt, der
Pfeil, mit dem die Lie - be trift,
taucht in

süss – es, Gest, die Göt – tin, voll von
cresc.
f
süss – em Weh, ent – sprang an
– nem
Thrä – nen – see.

Aria aus der Oper d. Zauberflöte von dem Mozart

Papageno

Clavic.

1 Der Vogelfänger bin ich
2 Der
3 wenn alle Mädchen wären
ja, stets lustig, hei sa, hopsasa. Der Vogelfänger
mein, dann tauschte ich Zucker ein, die welche mir am

ist be_kannt bei Alt und jung im ganzen Land
liebsten wär, der gab ich gleich den Zucker her
weis mit dem Lo_k_n um zugehn und mich aufs Pfeifen
ein Netz für Mädchen möch_te ich, ich fieng sie du_zende
die mich am schönsten küs_sen kan, die wär mein Weibchen
zu verstehn
weis für mich
ich ihr Mann
drum kann ich froh und
denn sperr_t ich sie

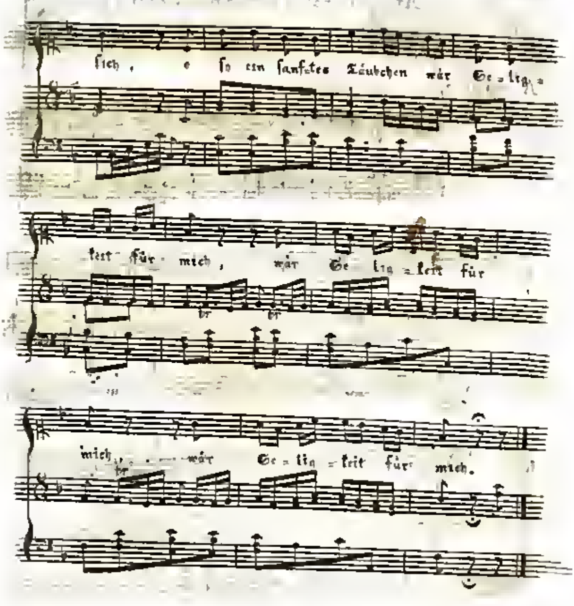

lu-stig sein denn al-te Ke-gel sind ja mein
bei mir ein und al-te Mädchen wa-ren mein
Sei-te ein ich wiegte wie ein Kind sie ein hai
ha ia ra ra i a.

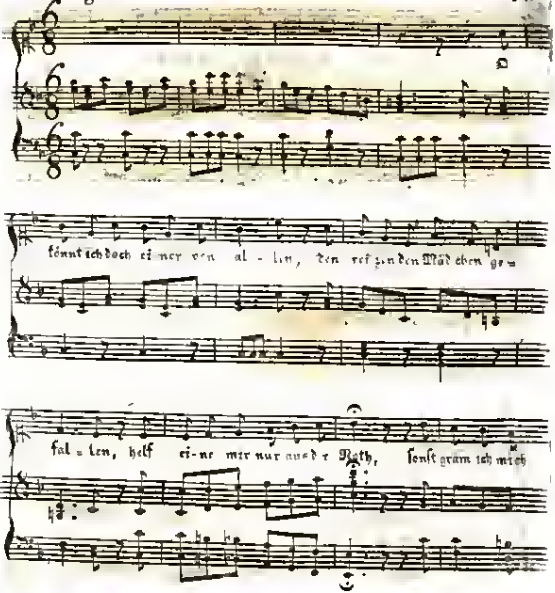
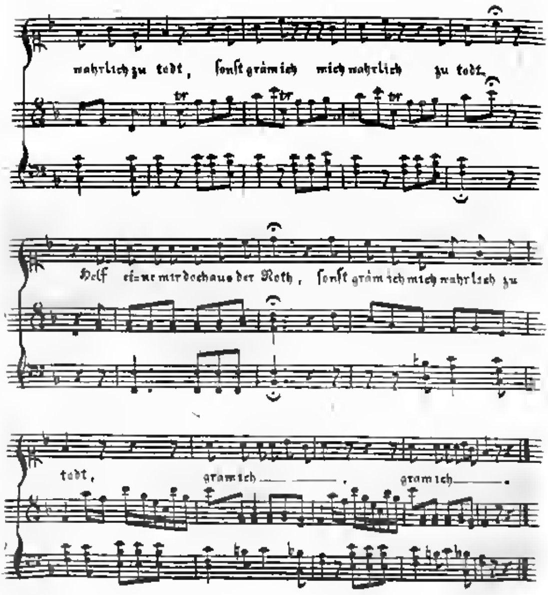
Aria aus der Oper die Zauberflöte von Hrn Mozart

Papageno

Andantino

Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich


sich, o so ein sanftes Täubchen wär Se-lig-
keit für mich, wär Se-lig-keit für
mich, wär Se-lig-keit für mich.

Allegretto

könnt ich doch ei - ner von al - len, den rei zen den Mäd chen ge -
fal - len, helf ei - ne mir nur aus der Noth, sonst gräm ich mich

wahrlich zu todt, sonst gräm ich mich wahrlich zu todt.
Helf ei=ne mir doch aus der Noth, sonst gräm ich mich wahrlich zu
todt, gräm ich ———, gräm ich ——.

Gefällig

dolce

f

Ach lie- bes Bäumchen trau- re nicht, daß

dich des Win- ters Hand ent- klei- det, bist so

nakt ja nicht al- lein auf die- sem Land

Sich laubt

zum letzten Vers

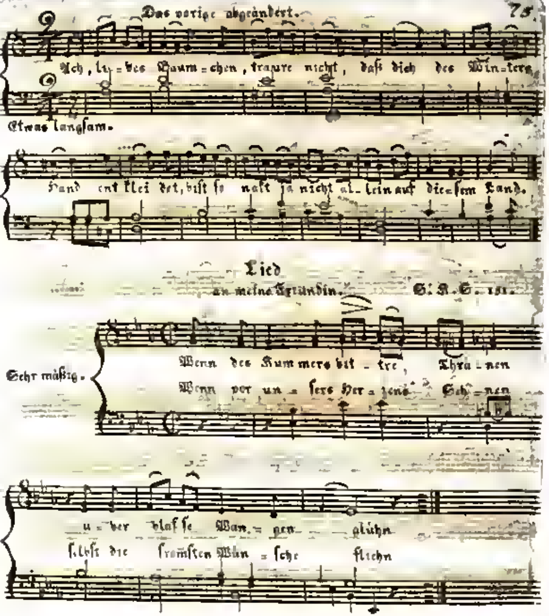
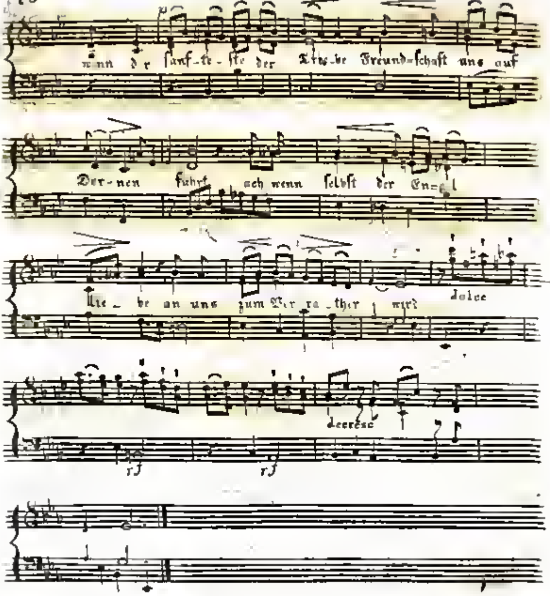
p

Sieh dein Brüder rund umher
So kahl und blos wie du.
Sieh unter dich kein Blümchen mehr,
Ach keine beschattest du.

Und wiegt sich auch noch hie u. da
Ein Gräschen hin und her,
So neid es nicht, sein End ist nah,
Es welkt und blüht nicht mehr.

Dich aber weckt die Pflegerin
Natur zum Leben auf,
Gibt wieder dir dein helles Grün
Und thaut dir Perlen drauf.

Neid auch die Tanne nicht, daß nie
Der Winter sie entlaubt.
Sie litt es gerne, würde sie
Im Lenz, wie du, belaubt.

J. Jesch

Das vorige abgeändert.
Ach, lie - bes Bäum - chen, traure nicht, daß dich des Win - ters
Etwas langsam.
Hand ent klei det, bist so nakt ja nicht al - lein auf die - sem Land.
Lied
an meine Freundin.
G: K. S. 181.
Sehr mässig.
Wenn des Kum mers bit - tre, Thrä - nen
Wenn vor un - sere Her - zens Seh - nen
ü - ber blas se Wan - gen glühn
selbst die frommsten Wün - sche fliehn

wenn der sanf-te-ste der Lie-be Freund-schaft uns auf
Dor-nen führt, ach wenn selbst der En-gel
Lie - be an uns zum Ver-ra-ther wird
dolce
decresc
rf
rf

Der erste Psalm Davids

Andante

Soprano: Heil dem Manne, Heil dem Manne, der dem

Alto: Heil, Heil dem Manne, Heil

Tenore: Heil dem Manne, Heil dem Manne, der dem

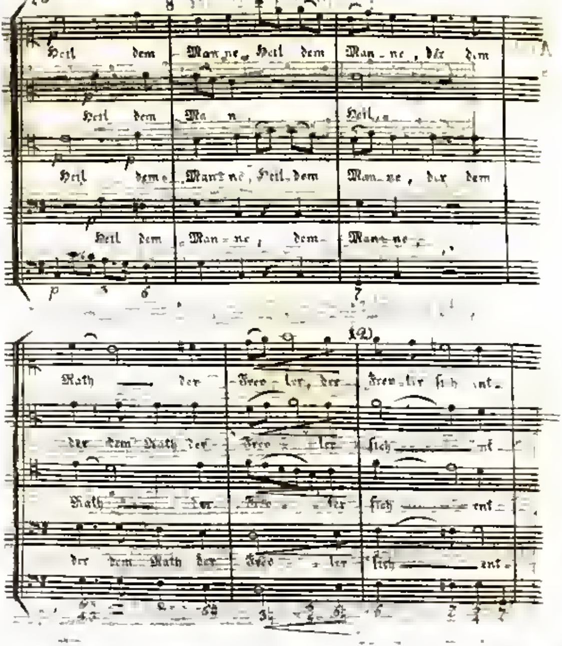
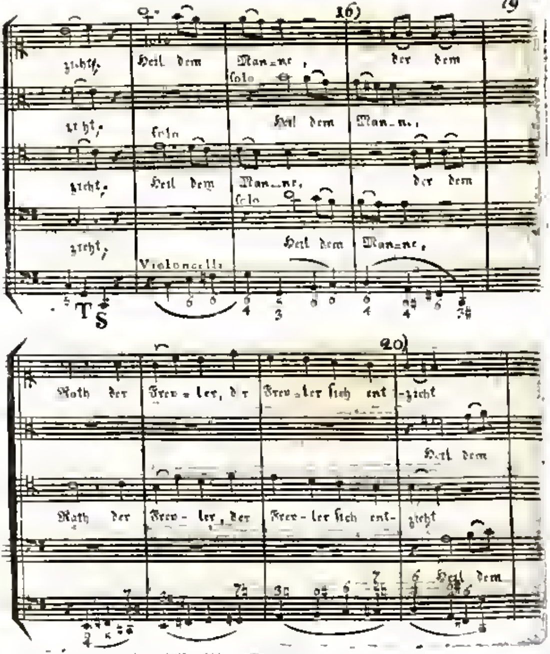
Baßo: Heil, Heil dem Manne, dem Manne;

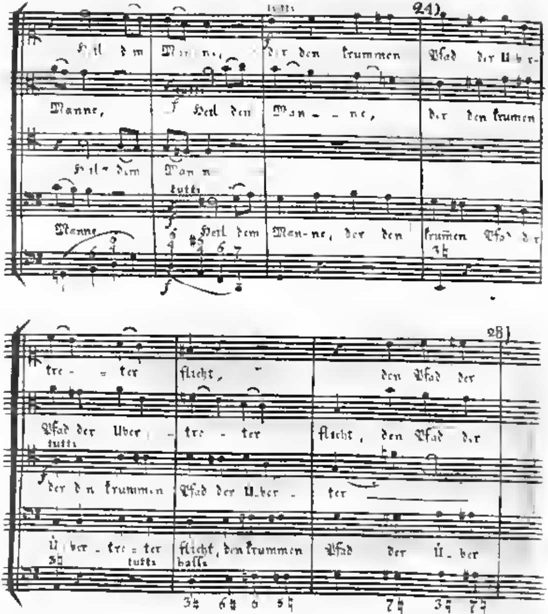
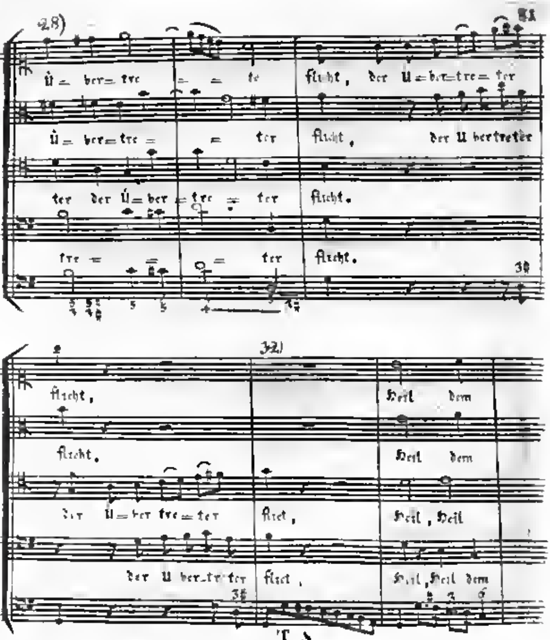
Organo o Bassocontinuo

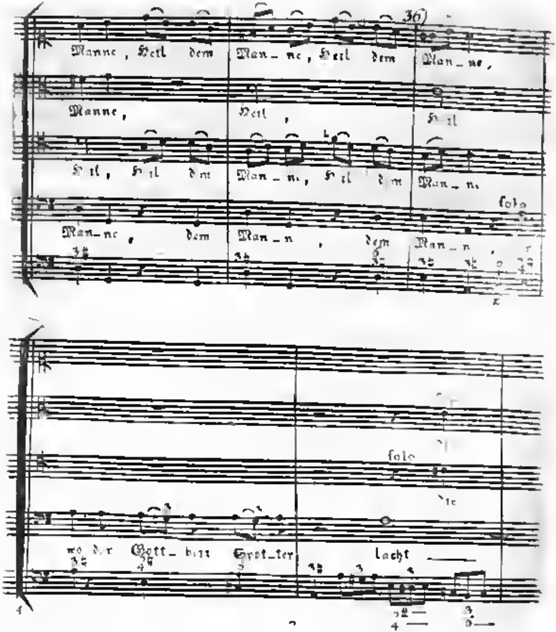
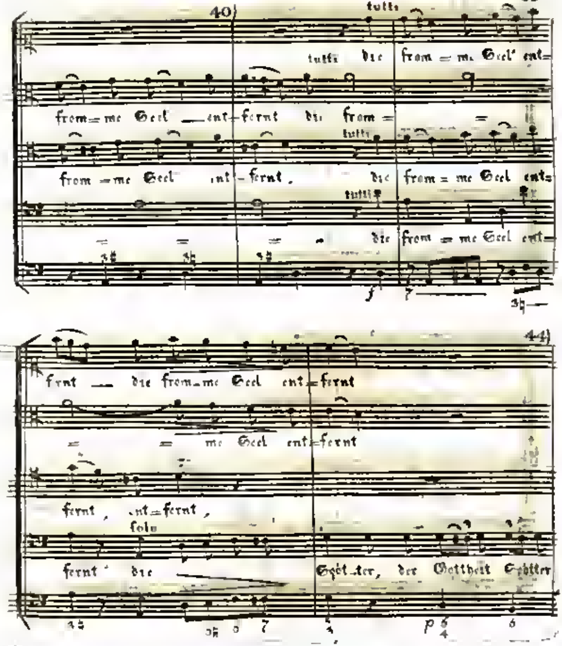
Rath der Frevler sich entzieht;

der dem Rath der Frevler sich entzieht;

Rath der Frevler, der Rath der Frevler sich entzieht;

der dem Rath der Frevler sich entzieht;

Heil dem Manne, Heil dem Manne, der dem
Heil dem Ma - n - Heil
Heil dem Manne, Heil dem Manne, der dem
Heil dem Manne, dem Manne
Rath der Frevler, der Frevler sich ent-
der dem Rath der Frevler sich ent-
Rath der Frevler sich ent-
der dem Rath der Frevler sich ent-

zicht, Heil dem Man-ne, der dem
solo
zicht, Heil dem Man-ne,
solo
zicht, Heil dem Man-ne, der dem
solo
zicht, Heil dem Man-ne,
Violoncell
Rath der Frev-ler, der Frev-ler sich ent-zicht
Heil dem
Rath der Frev-ler, der Frev-ler sich ent-zicht
Heil dem


tutti
24)
Manne,
Heil dem Manne, der den krummen Pfad der Uber-
Heil dem Manne
tutti
Heil dem Man - ne, der den krummen
Heil dem
Man - ne, der den krummen Pfad der
tre - ter flicht, den Pfad der
Pfad der Uber - tre - ter flicht, den Pfad der
tutti
der den krummen Pfad der Uber - ter
Uber - tre - ter flicht, den krummen Pfad der Uber
tutti
bass
25)

28)
Ü = ber = tre = = te flicht, der Ü = ber = tre = ter
Ü = ber = tre = = ter flicht, der Ü bertreter
ter der Ü = ber = tre = ter flicht.
tre = = = ter flicht.
32)
flicht, Heil dem
flicht, Heil dem
der Ü = ber tre = ter flict, Heil, Heil
der Ü ber = tre ter flict, Heil, Heil dem

21 T 3

Manne, Heil dem Man_ne, Heil dem Man_ne,
Manne, Heil, Heil
Heil, Heil dem Man_ne, Heil dem Man_ne,
Man_ne, dem Man_n, dem Man_n,
solo
solo
wo der Gott_heit Spot_ter lacht

40
tutti
tutti die from = me Seel' ent=
from = me Seel ent = fernt die from =
tutti
from = me Seel ent = fernt, die from = me Seel ent=
tutti
die from = me Seel ent=
f
fernt die from = me Seel ent = fernt
me Seel ent = fernt
fernt, ent = fernt,
solo
fernt die Göt_ter, der Gottheit Schüler
p
44

34

44)

tutti

solo

die

tutti

die from-me Seel ent-fernt die from-

solo

tutti

die from-me Seel ent-fernt die

tutti

lacht

die

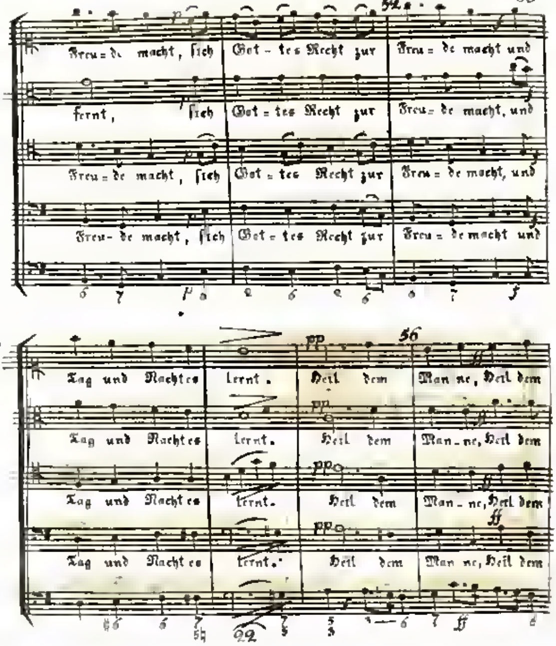
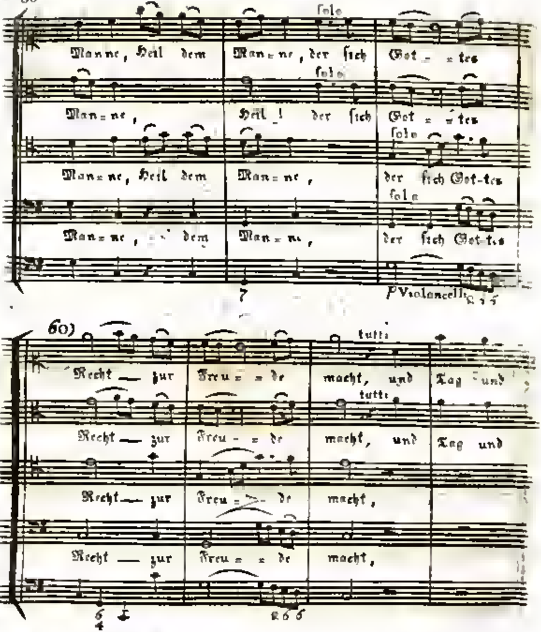
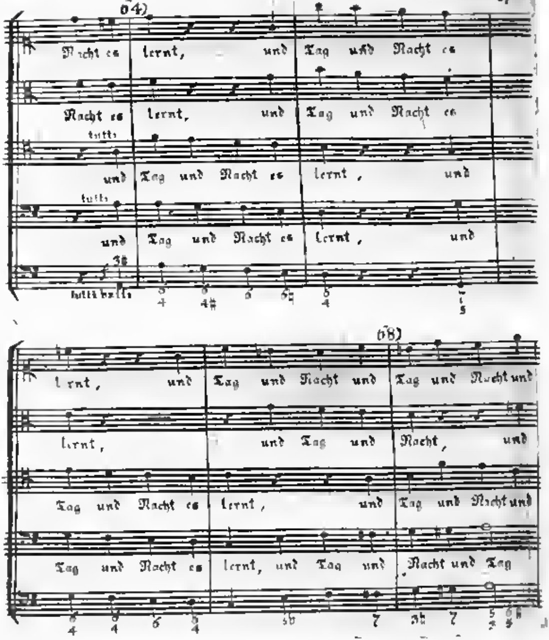
from me Seel ent-fernt, sich

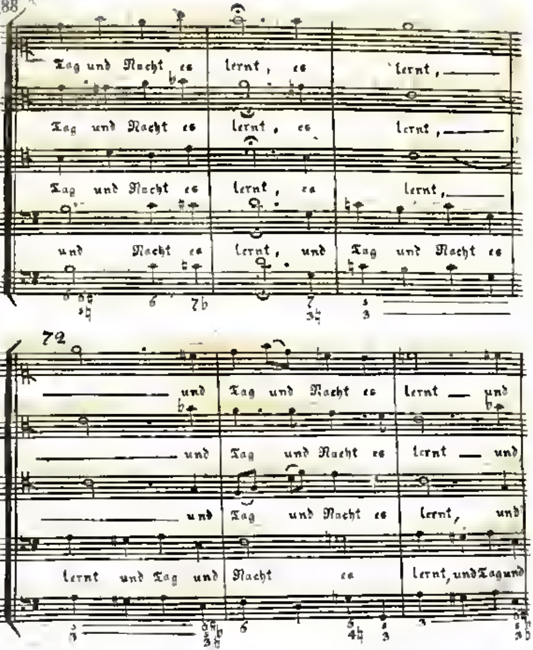
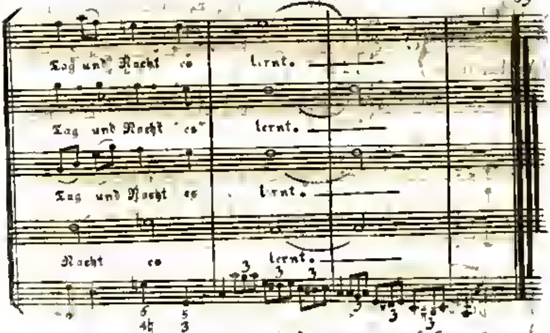
49)

Got-tes Licht zur

me Seel ent-

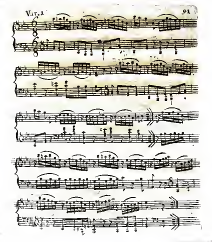
from me Seel ent-fernt, sich Got-tes Licht zur,

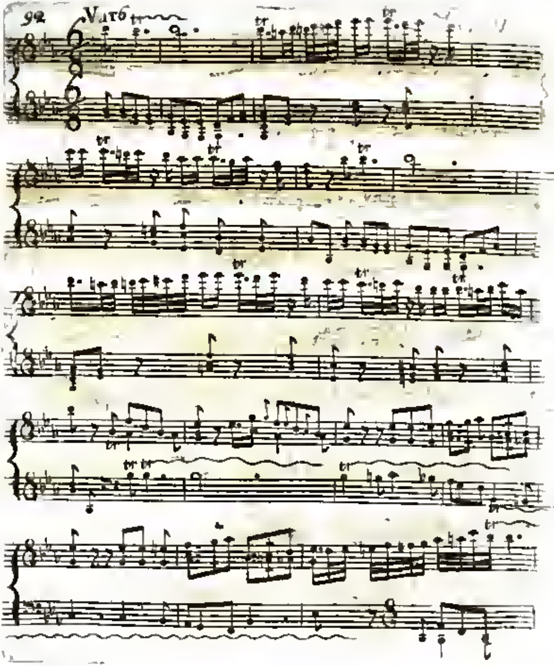
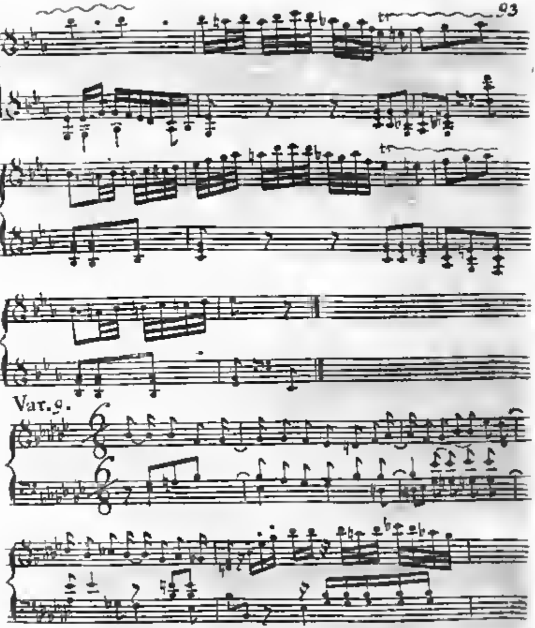
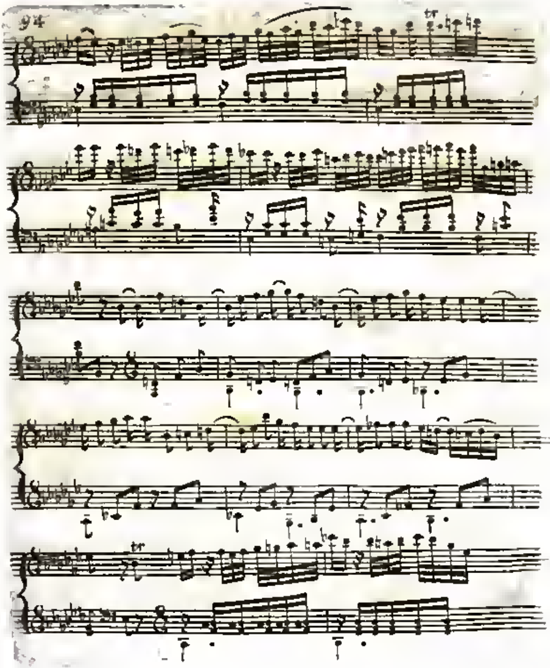
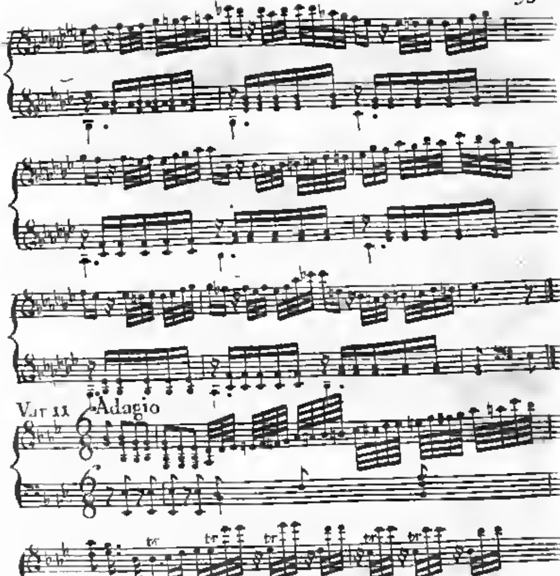
from me Seel ent-fernt, ent-fernt sich Got-tes Licht zur

52
Freu = de macht, sich Got - tes Recht zur Freu = de macht und
fernt, sich Got = tes Recht zur Freu = de macht, und
Freu = de macht, sich Got = tes Recht zur Freu = de macht, und
Freu - de macht, sich Got = tes Recht zur Freu = de macht und
56
Tag und Nacht es lernt. Heil dem Man ne, Heil dem
Tag und Nacht es lernt. Heil dem Man - ne, Heil dem
Tag und Nacht es lernt. Heil dem Man - ne, Heil dem
Tag und Nacht es lernt. Heil dem Man ne, Heil dem

solo
Manne, Heil dem
Man=ne, der sich
Got = =tes
solo
Man=ne,
Heil! der sich
Got = =tes
solo
Man=ne, Heil dem
Man=ne,
der sich Got-tes
solo
Man=ne, dem
Man=ne,
der sich Got-tes
p Violoncelli
60)
tutti
Recht zur
Freu = = de
macht, und
Tag und
tutti
Recht zur
Freu = = de
macht, und
Tag und
Recht zur
Freu = = de
macht,
Recht zur
Freu = = de
macht,

64)
Nacht es lernt, und Tag und Nacht es
Nacht es lernt, und Tag und Nacht es
tutti
und Tag und Nacht es lernt, und
tutti
und Tag und Nacht es lernt, und
tutti bassi
68)
lernt, und Tag und Nacht und Tag und Nacht und
lernt, und Tag und Nacht, und
Tag und Nacht es lernt, und Tag und Nacht und
Tag und Nacht es lernt, und Tag und Nacht und Tag


Tag und Nacht es lernt, es lernt,
Tag und Nacht es lernt, es lernt,
Tag und Nacht es lernt, es lernt,
und Nacht es lernt, und Tag und Nacht es
72
und Tag und Nacht es lernt und
und Tag und Nacht es lernt und,
und Tag und Nacht es lernt, und
lernt und Tag und Nacht es lernt, und Tag und

Tag und Nacht es lernt.
Tag und Nacht es lernt.
Tag und Nacht es lernt.
Nacht es lernt.

Thema Var dal Sig Eberl. 6. 8. 9. 2. 4.

Andantino



Var. 1
91

Viro

tr
tr
Var. 9.

oogle

Var 11
Adagio
tr

tr tr

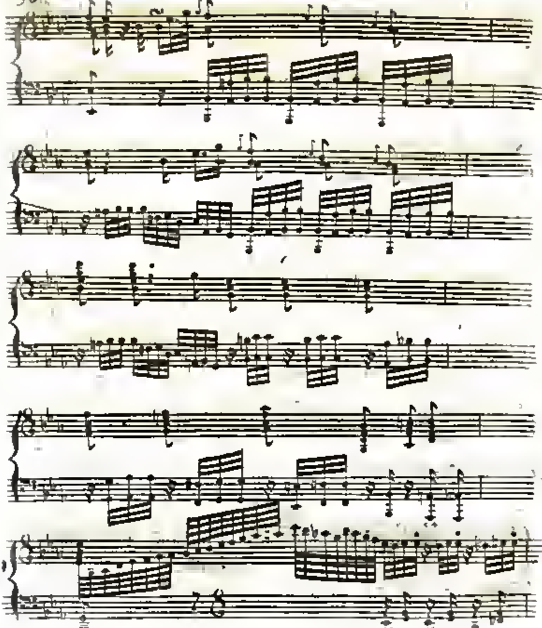
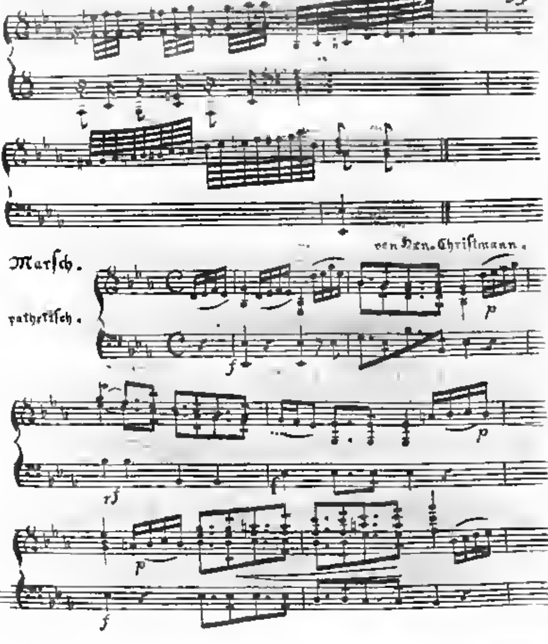
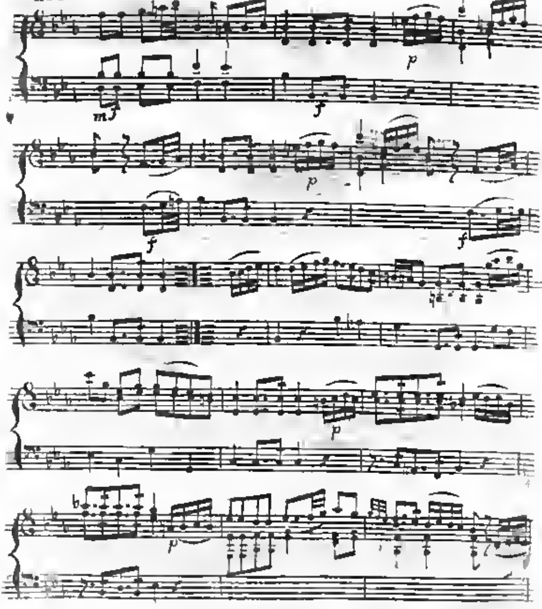
tr

segue

calando

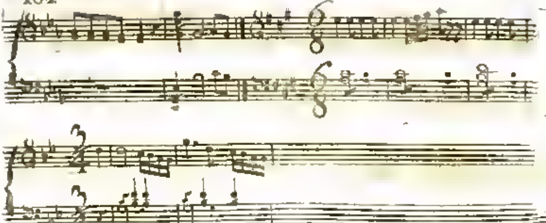
O Mensch, wie klein bist du! Volti.

92

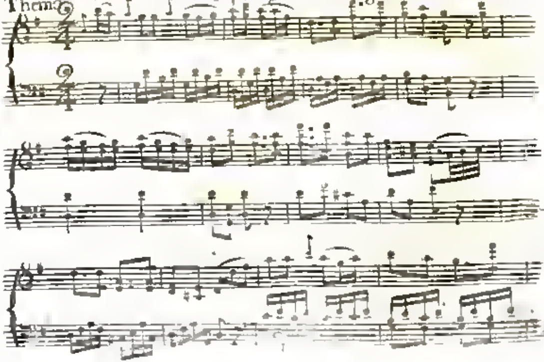
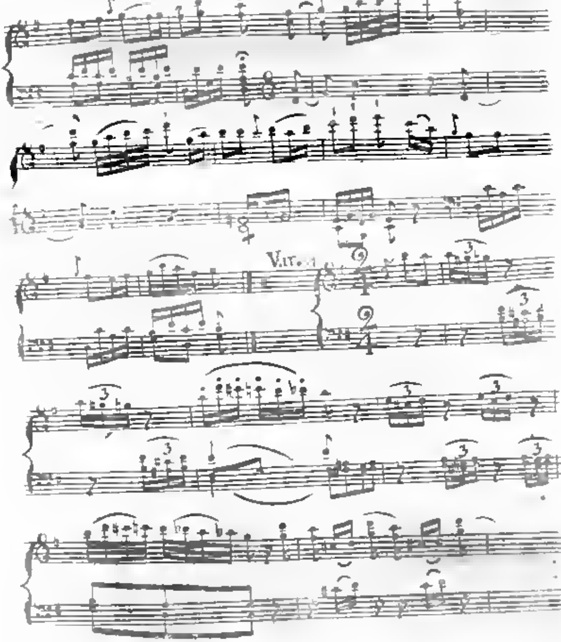
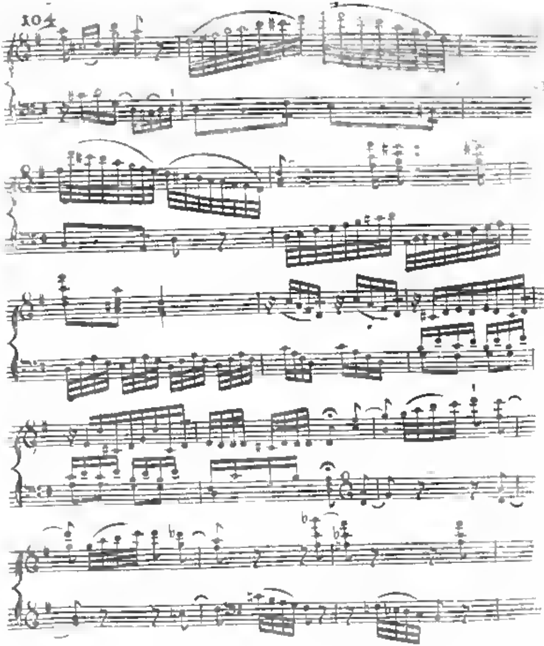
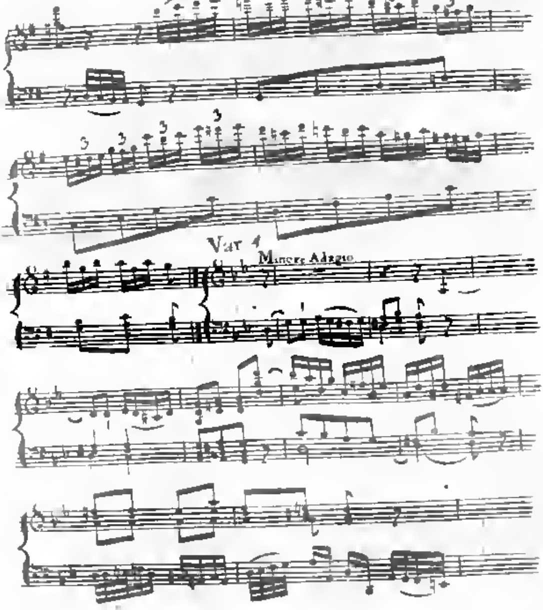
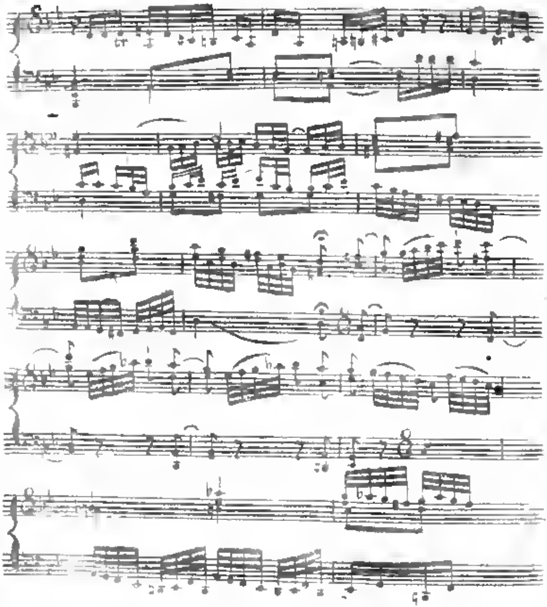
95

oogle

von Hrn. Christmann.
Marsch.
pathetisch.

p
mf
f
p
f
f
p
p

Themata der Hoffmeisterschen 6 Klavierduetten. S. K. E. 201

1) 2) 3) 4)



6 Var. dell Ar: der Vogelfänger dalla Sigra. Auernhamer

Thema

Var.

Digitized by Google

Var 4
Minore Adagio

Digitized by Google

Drescherlied.

Allegretto

Die Mor-gen-luft we-het, der Hahn hat ge-krä-het, zur Ar-beit hinaus! Laßt im-mer-hin drau-ßen die Stür-me nur brau-sen, es rührt uns nicht an.

Trauerchor G.R.G.50.

Langsam und leise

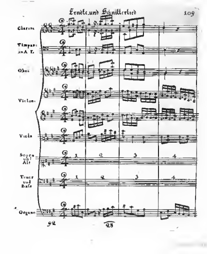
Diskant
Alt

Trau - re, trau - re, trau - re um die

Tenor
und
Baß

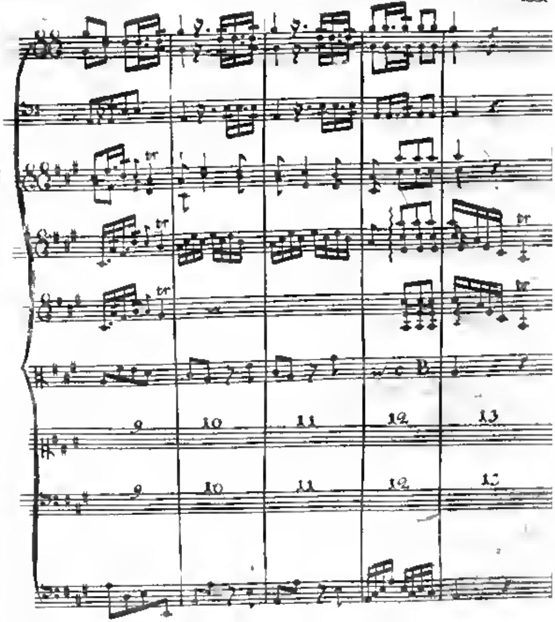
Trau - ren - den nicht um den Entschlaf - - nen, er

ist in Ru - he, wir sind in Thrä - - nen

wir sind in Thrä - - nen

Erndte und Schnitterlied
Clarini
Timpani in A. E.
Oboi
Violini
Viola
Soprano und Alt
Tenor und Bass
Organo
1
2
3
4
92
28

5 6 7 8

5 6 7 8


tr
tr
tr
9
10
11
12
13
9
10
11
12
13

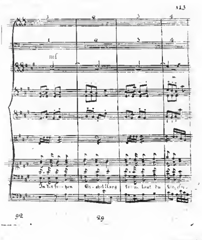
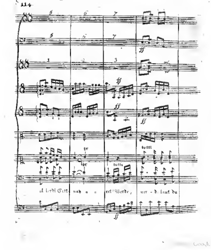
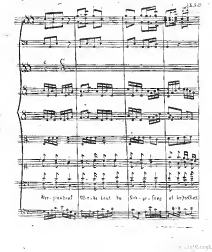
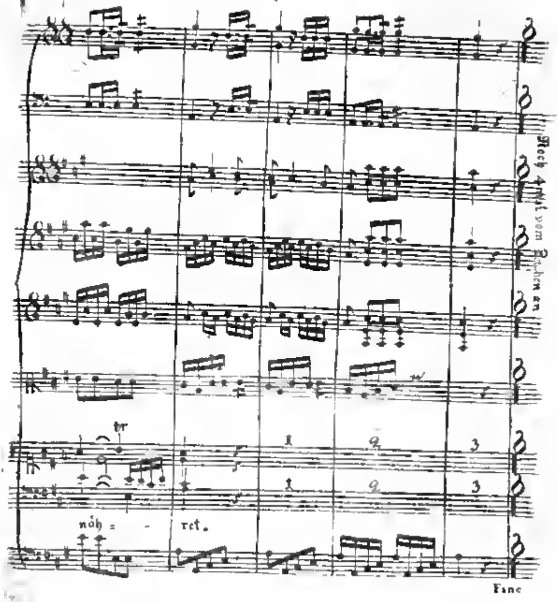
1 2 3 4

mf

mf

mf

Soli

V. 1. Heil o gold-ner Ernd-te-kranz, sü-sse Au-gen-wei-de!
Schnitter auf zum Rei-chen-tanz, auf zu re-ger Freude!

mf
In der fro - hen
Ei - chel klang
tö - ne laut du

5
6
7
5
6
7
3
2
3
ff
ff
ff
tr
tr
tutti
tutti
al lerdi Gott nah = = ert' Werde, wer = d laut du
ff

Her- zensdank
Wer-de laut du
Lob-ge-sang
al ler, die Gott

Noch 4 mal vom Zeichen an
tr
3
näh - - ret.
Fine

Zuruf an Deutschland auf den neuen Kaiser Franz.

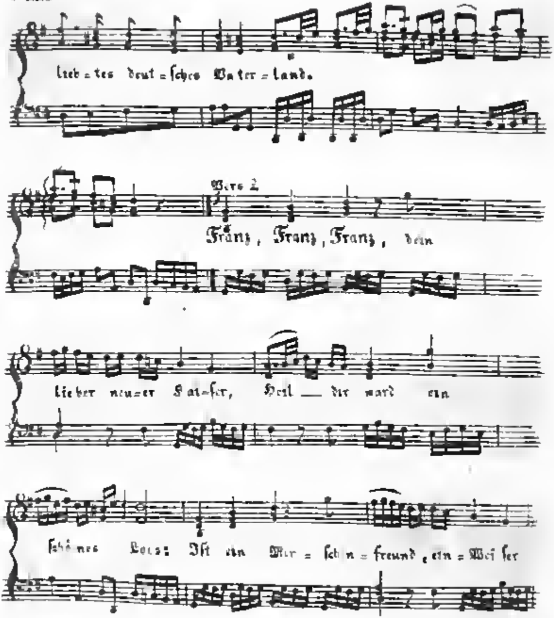
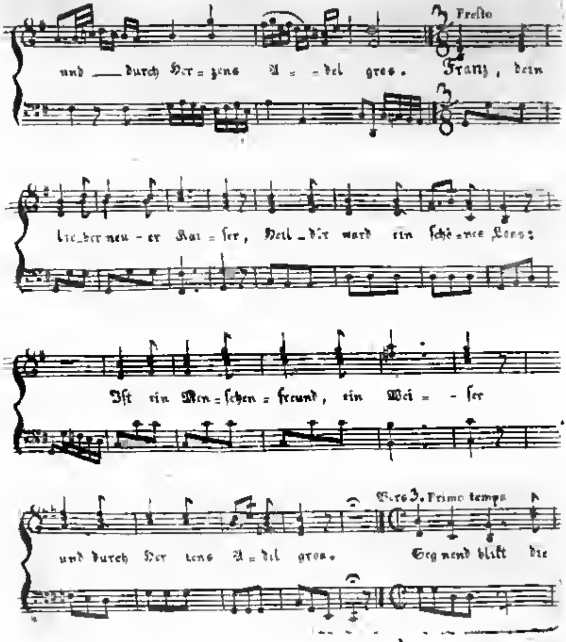
von J. G. Kellner.

Allegro moderato

Vorüber ist dein Wai - sen - stand, ein

neuer Va - ter wird nun lei - ten, durch den

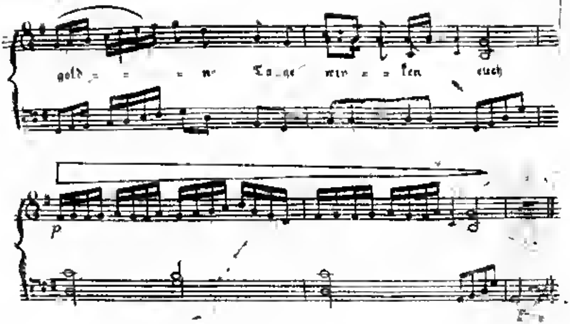
Dun - keln Strom der Zei - ten dich, ge - lieb - tes deutsches

Va - ter - land, ge - lieb - tes Va - ter - land, dich, ge -

lieb = tes deut = sches Va ter = land.
Vers 2
Franz, Franz, Franz, dein
lieber neu=er Kai=ser, Heil __ dir ward ein
schö nes Loos: Ist ein Men = schen = freund, ein = Wei ser

Presto
und ___ durch Her = zens A = = del gros. Franz, dein
lie_ber neu - er Kai = ser, Heil _ dir ward ein schö = nes Loos:
Ist ein Men = schen = freund, ein Wei = = ser
Vers 3. Primo tempo
und durch Her zens A = del gros. Seg nend blikt die

Gottheit nieder, heitre dich, ver-waiß - tes Reich, hei - tre

dich, verwaist - tes Reich. Jauchzt, jauchzt, jauchzt ihr,

mei - ne deut - schen Brüder, gold - ne Tage win - ken euch,

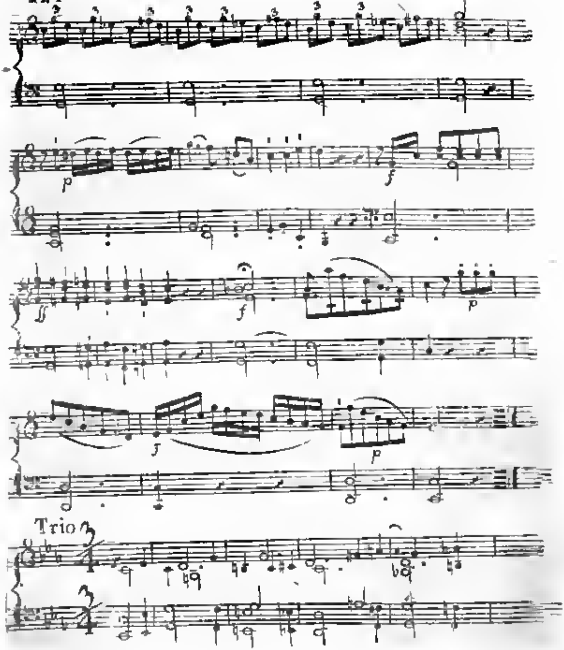
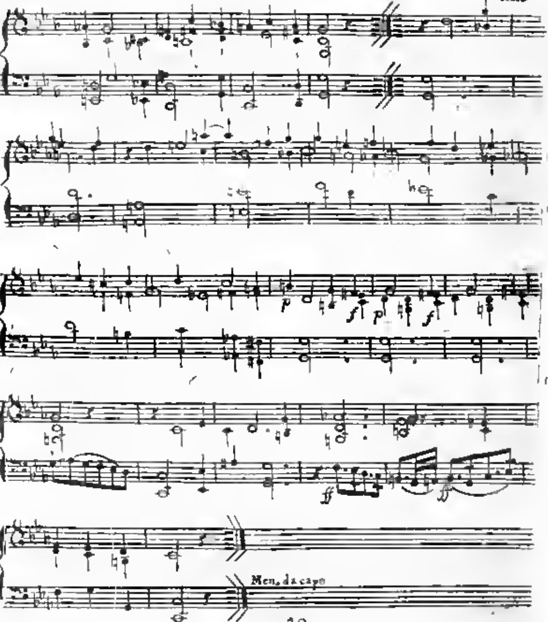
gold ne Tage — gold - - ne Tage win - ken euch,

92

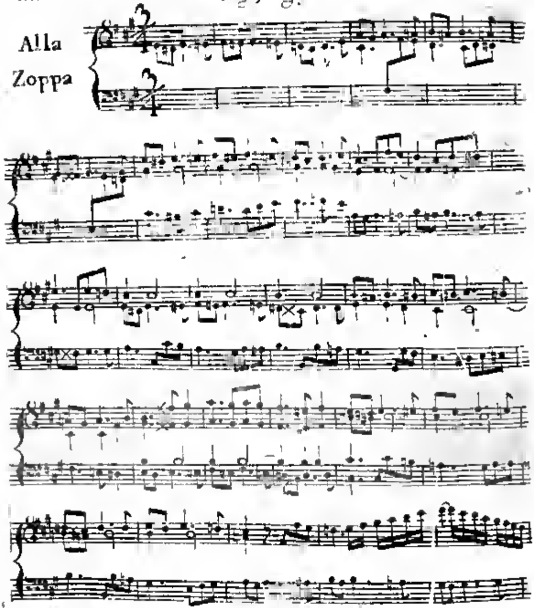
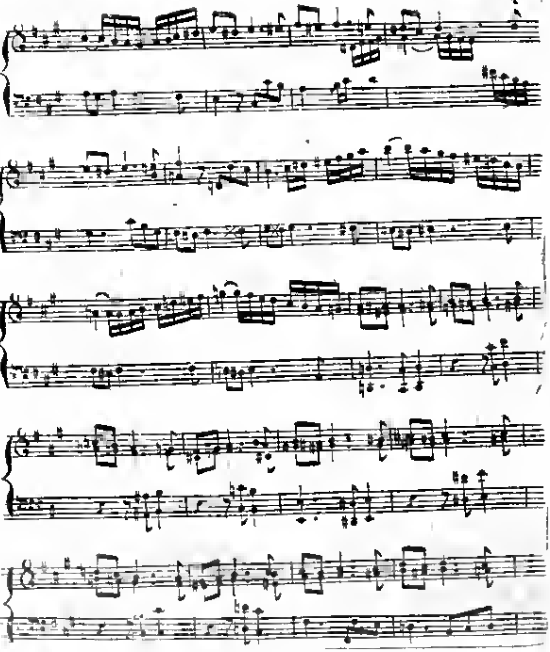
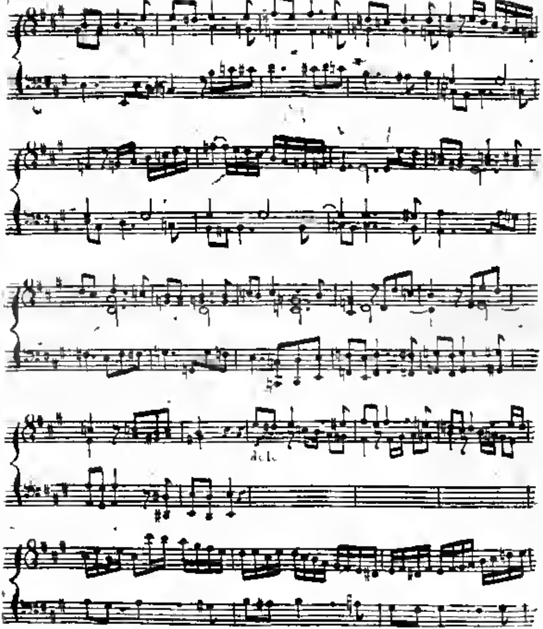
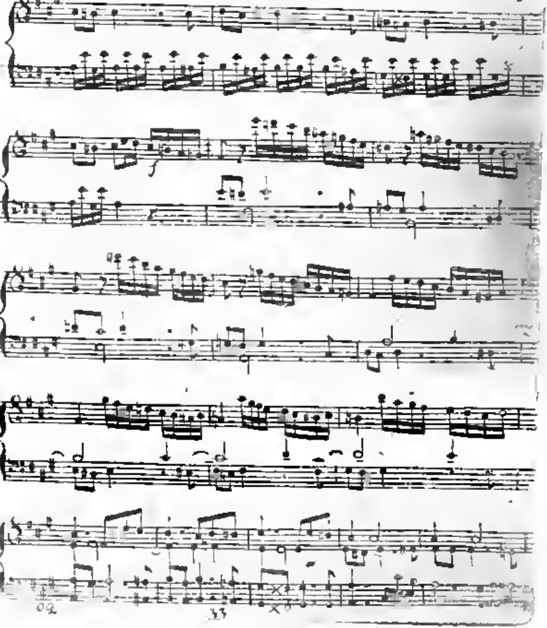
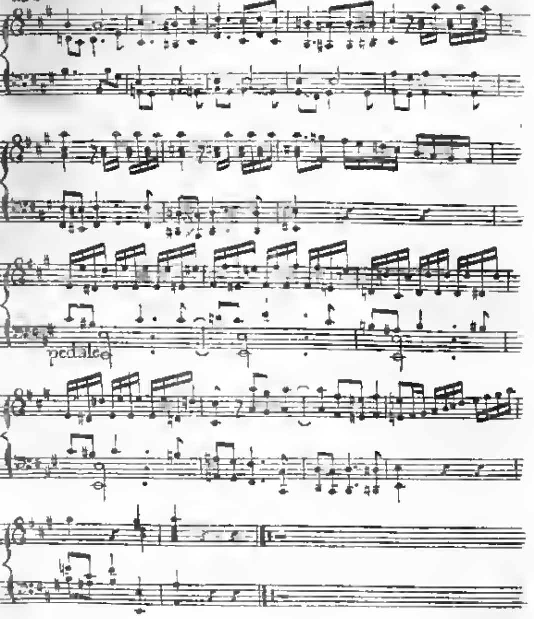
gitized by Google

Im Buchenwalde.

Sehr langsam und leise.

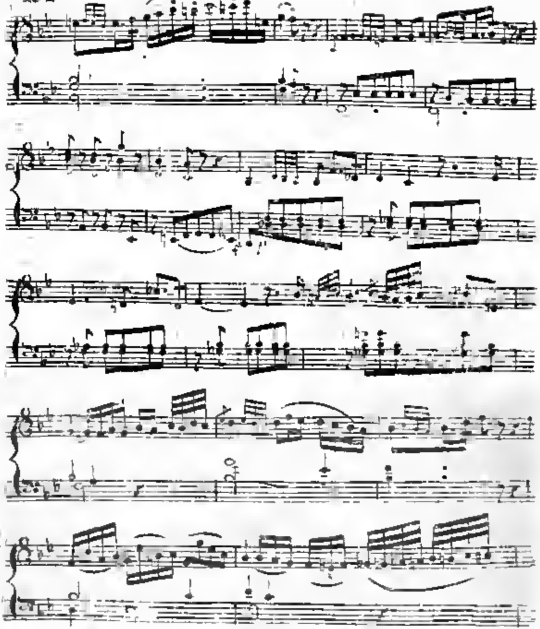
del Sig. Iunker

Menuetto

Trio

Men. da capo

Alla Zoppa

Google

Digitized by Google

Google

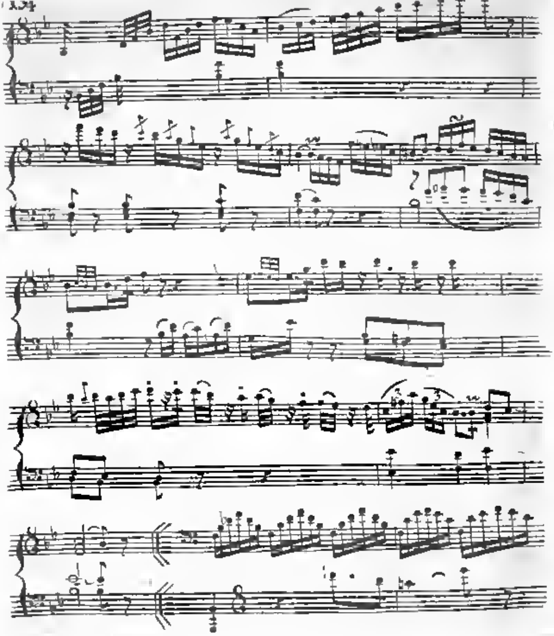
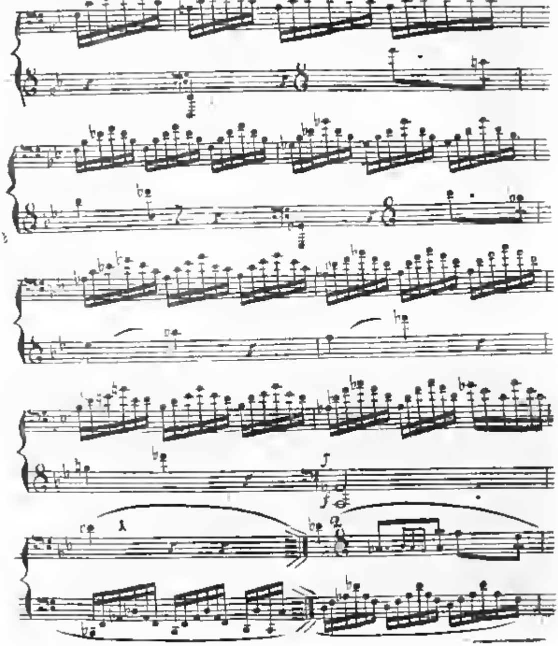
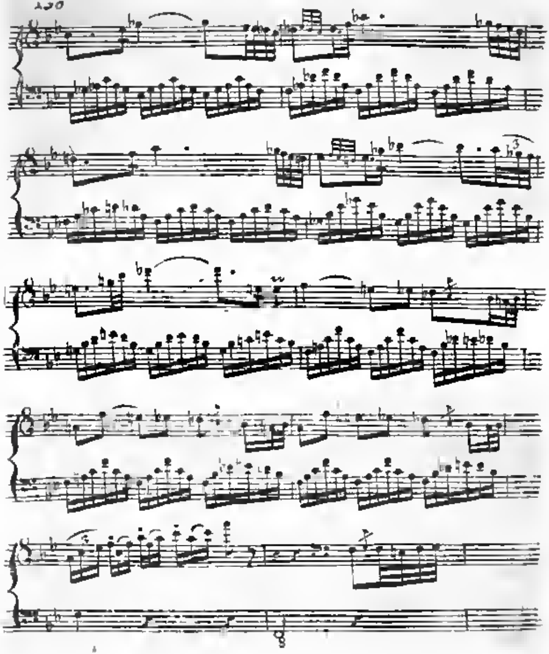
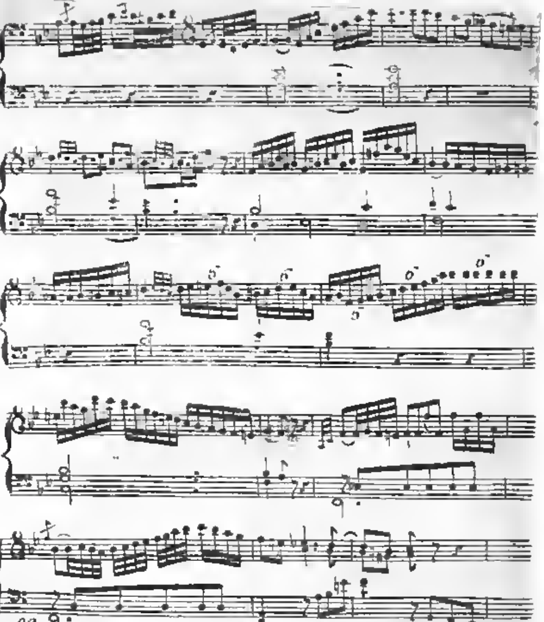
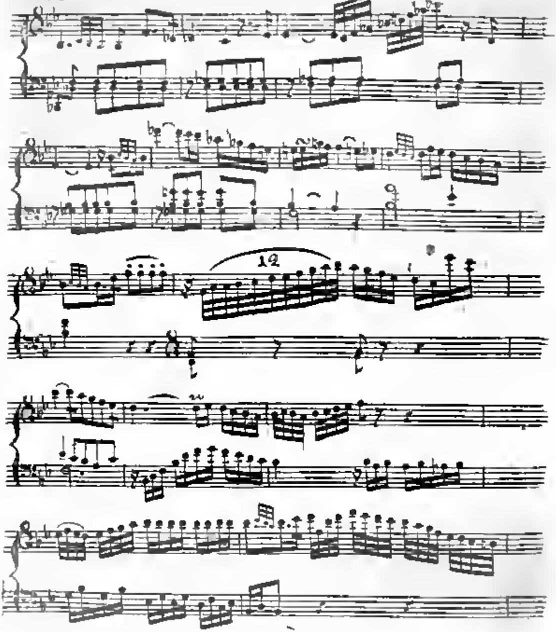
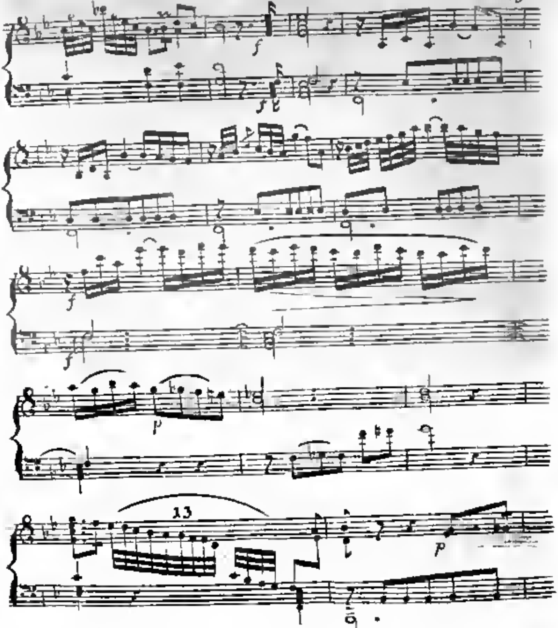
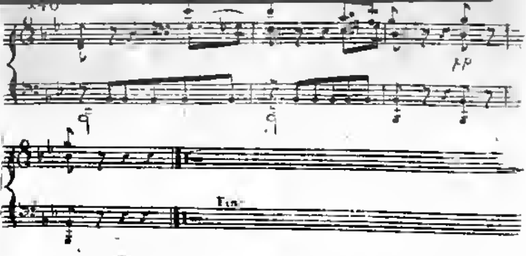
confuma tum est.

del Sig. I. Haydn.

Adagio cantabile

fz

fz

42

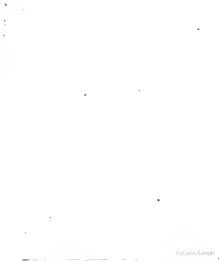
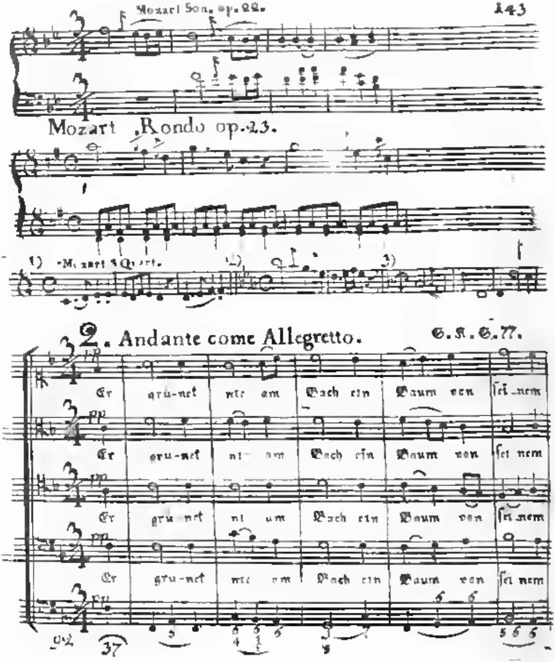
54

99 35

12

f
f
p
13
p

pp
Fin

Zur M. Korresp. No. 36

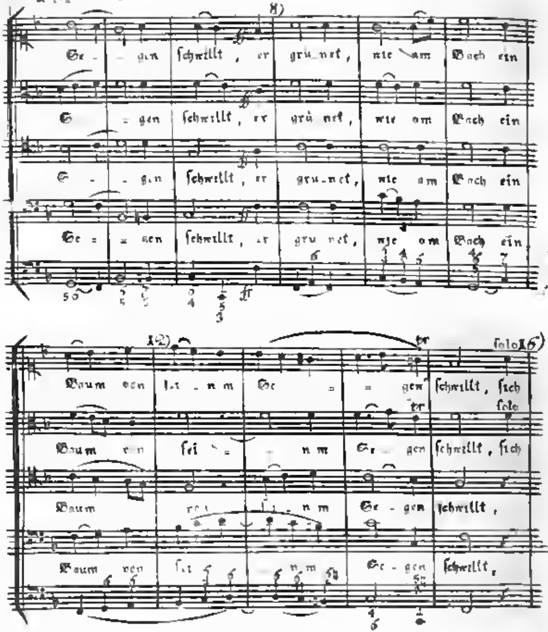
Fig 1.

Fig 2

Fig. 3.



Mozart Son. op. 22.
Mozart Rondo op. 23.
1) Mozart 3 Quart.
2)
3)
2. Andante come Allegretto.
Er grü-net nie am Bach ein Baum von sei-nem
Er grü-net nie am Bach ein Baum von sei-nem
Er grü-net nie am Bach ein Baum von sei-nem
Er grü-net nie am Bach ein Baum von sei-nem
37


Se - gen schwillt, er grünet, wie am Bach ein
Se - gen schwillt, er grü net, wie am Bach ein
Se - gen schwillt, er grünet, wie am Bach ein
Se - gen schwillt, er grü net, wie am Bach ein
Baum von sei - nem Se - - gen schwillt, sich
solo
solo
Baum von sei - nem Se - gen schwillt, sich
Baum sei - nem Se - gen schwillt,
Baum von sei - nem Se - gen schwillt,

20)

hebt und ei - nen wei - ten Raum mit sei - nen

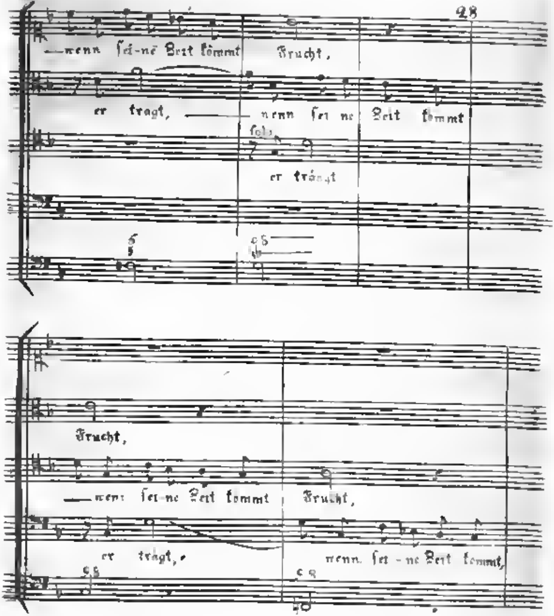
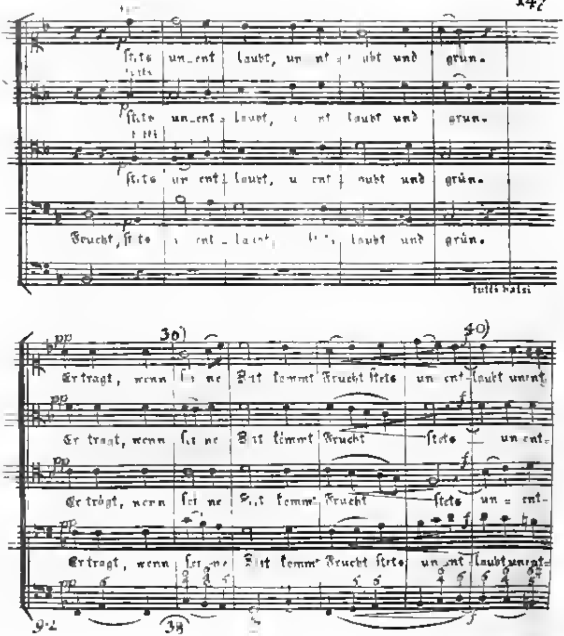
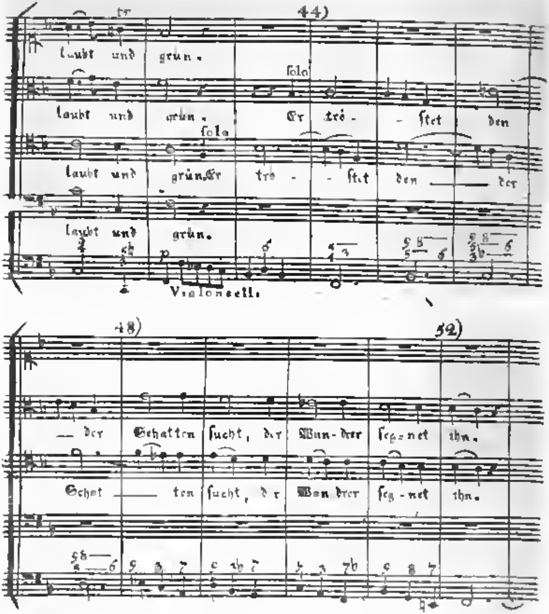
hebt und ei - nen wei - ten Raum mit sei - nen

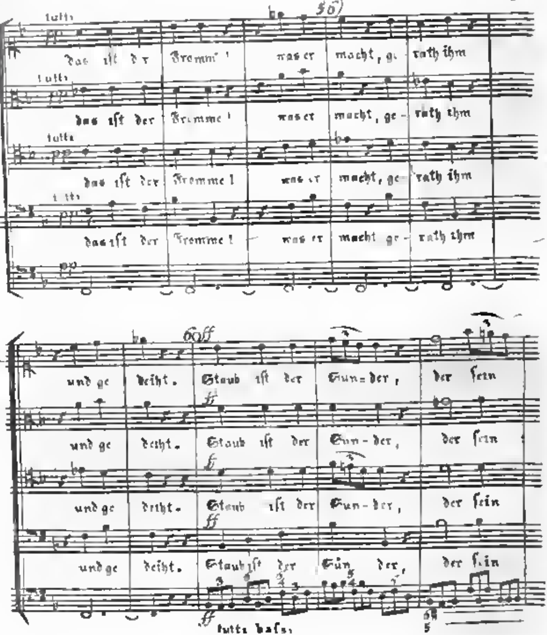
Violoncello

21)

Wipfel füllt, mit sei - - nem Wi - pfel füllt er trägt

Wi pfel füllt mit sei - - nem Wi - pfel

T. s.

28
— wenn sei-ne Zeit kommt Frucht,
er trägt, — wenn sei ne Zeit kommt
solo
er trägt
Frucht,
— wenn sei-ne Zeit kommt Frucht,
er trägt,
wenn sei - ne Zeit kommt,

stets un_ent laubt, und grün.
stets un_ent laubt, laubt und grün.
stets un ent laubt, u ent aubt und grün.
Frucht, stets ent laubt und grün.
tutti bassi
30)
40)
Er trägt, wenn seine Zeit kommt Frucht stets un ent laubt unent
Er trägt, wenn seine Zeit kömmt Frucht stets unent
Er trägt, wenn seine Zeit kömmt Frucht stets un ent
Er trägt, wenn seine Zeit kömmt Frucht stets un ent laubt unent
38

44)
laubt und grün.
Solo
laubt und grün. Er trö - - stet den
Solo
laubt und grün. Er trö - - stet den — der
laubt und grün.
Violoncell.
48)
52)
— der Schatten sucht, der Wan-derer segnet ihn.
Schat — ten sucht, der Wan derer seg - net ihn.


56)
tutti
pp
das ist der Fromme! was er macht, ge- rath ihm
das ist der Fromme! was er macht, ge- rath ihm
das ist der Fromme! was er macht, ge- rath ihm
das ist der Fromme! was er macht, ge- rath ihm
60 ff
und ge deiht. Staub ist der Sün-der, der sein
und ge deiht. Staub ist der Sün-der, der sein
und ge deiht. Staub ist der Sün-der, der sein
und ge deiht. Staub ist der Sün-der, der sein
ff
tutti bassi

lacht, Spreu, die der Wind zer=
lacht, Spreu, die der
lacht, Spreu, die der Wind zer=
lacht,

streut, Spreu, die der Wind zerstreut, der Wind zer=
Wind zerstreut Spreu, die der Wind zerstreut, der Wind zer=
streut, Spreu, die der Wind zerstreut, der Wind zer
Spreu, die der Wind zerstreut zer=

Streit. Welcher, was der

Streit Welcher, was der

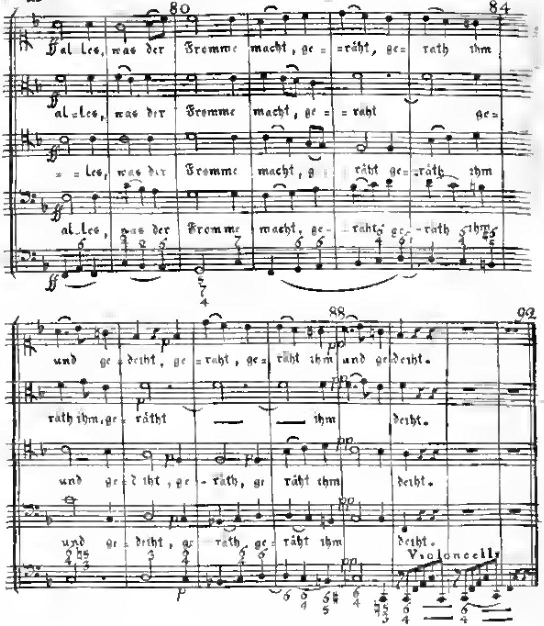
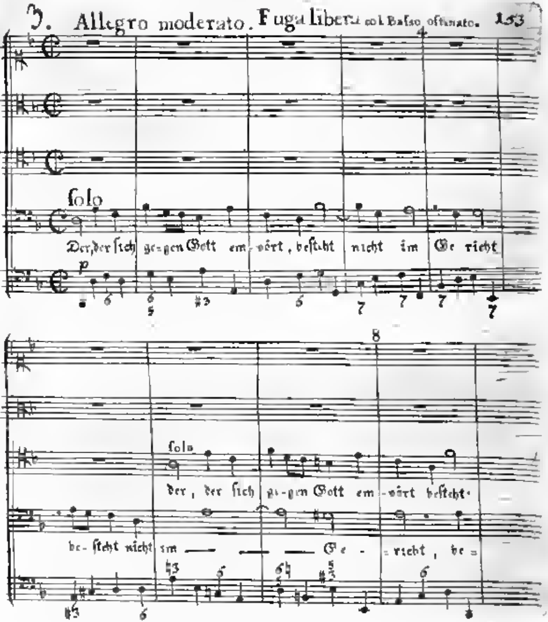
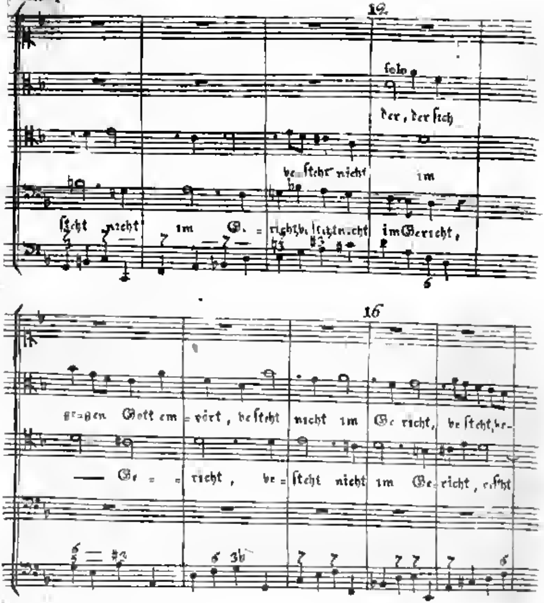
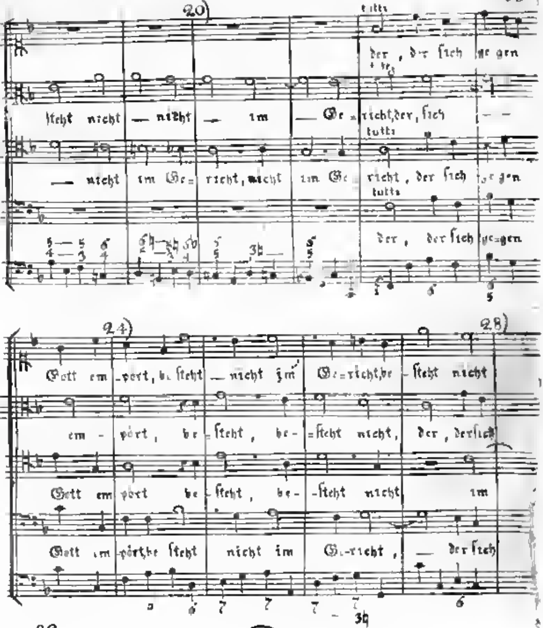
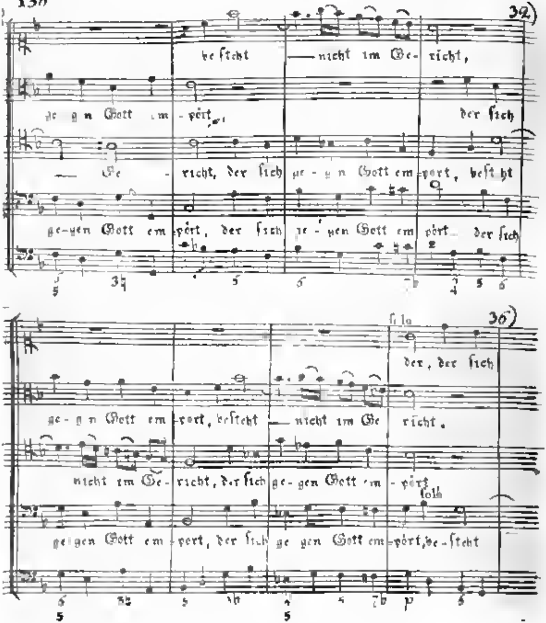
Streit. Welcher, was der

Streit. Welcher, was der

Fromme macht, ge = räth, ge = räth ihm und ge = deiht,

Fromme macht, ge = räth, ge = räth ihm und ge = deiht,

Fromme macht, ge = räth, ge = räth ihm und ge = deiht, al

Fromme macht, ge = räth, ge = räth ihm und ge = deiht,

alles, was der Fromme macht, ge- räht, ge- räth ihm
alles, was der Fromme macht, ge- räht ge-
-les, was der Fromme macht, ge- räht ge- räth ihm
alles, was der Fromme macht, ge- räht, ge- räth ihm
und ge- deiht, ge- räht, ge- räht ihm und gedeiht.
räth ihm, ge- räht — — ihm deiht.
und ge- deiht, ge- räth, ge- räht ihm deiht.
und ge- deiht, ge- räth, ge- räht ihm deiht.
Violoncelli
ff
p
pp

3. Allegro moderato. Fuga libera col Basso ostinato.
solo
Der, der sich gegen Gott empört, besteht nicht im Gericht
p
solo
der, der sich gegen Gott empört besteht
besteht nicht im Gericht, be-

solo
der, der sich
be- steht nicht
im
stcht nicht im Ge- richt, besteht nicht im Gericht,
16
gegen Gott em- port, besteht nicht im Ge- richt, be steht be-
Ge- richt, be- steht nicht im Ge- richt,

20)
tutti
der, der sich ge gen
tutti
steht nicht — nicht — im — Ge = richt, der, sich — —
tutti
— nicht im Ge= richt, nicht im Ge richt, der sich ge gen
tutti
der, der sich ge=gen
24)
28)
Gott em-pört, be-steht — nicht im Ge=richt, be-steht nicht
em - pört, be-steht, be-steht nicht, der, der sich
Gott em-pört be-steht, be-steht nicht im
Gott em-pört, be-steht nicht im Ge-richt, — der sich

32)
be-steht — nicht im Ge-richt,
ge-gen Gott em-pört, der sich
— Ge-richt, der sich ge-gen Gott em-pört, besteht
ge-gen Gott em-pört, der sich ge-gen Gott em-pört der sich
36)
solo
der, der sich
ge-gen Gott em-pört, besteht — nicht im Ge-richt.
nicht im Ge-richt, der sich ge-gen Gott em-pört
solo
ge-gen Gott em-pört, der sich ge-gen Gott em-pört, be-steht

40)

ge-gen Gott em-pört,

sein

der, der sich ge-gen Gott em-pört, be-steht, — be-steht

nicht im — Ge-richt,

41)

nicht im Ge-richt, be-steht nicht im Ge-richt,

der, der sich ge-gen Gott em-pört, be-steht — nicht im Ge-

32)

be stehet nicht im Ge-richt,

ge-gen Gott em-pört, der sich

Ge-richt, der sich ge-gen Gott em-pört, besteht

ge-gen Gott em-pört, der sich ge-gen Gott em-pört der sich

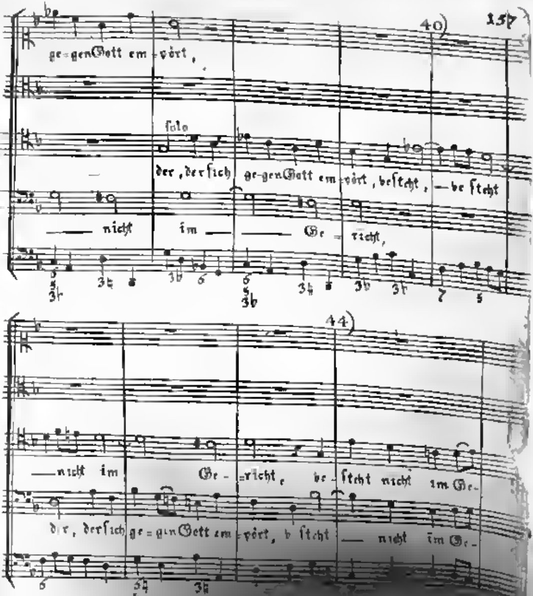
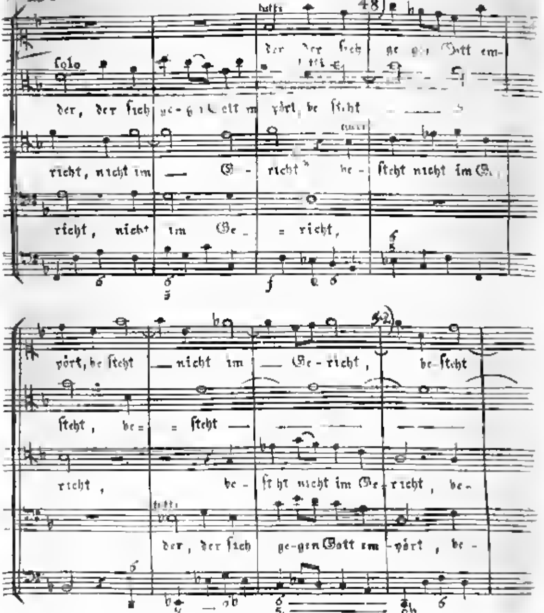
33)

der, der sich

ge-gen Gott em-pört, besteht nicht im Ge-richt,

nicht im Ge-richt, der sich ge-gen Gott em-pört

ge-gen Gott em-pört, der sich ge-gen Gott em-pört, be-steht


40)
ge-gen Gott em-pört,
solo
der, der sich ge-gen Gott em-pört, besteht, — be steht
— nicht im — — Ge-richt,
44)
— nicht im Ge-richt, be-steht nicht im Ge-
der, der sich ge-gen Gott em-pört, b steht — nicht im Ge-

48)
der, der sich ge-gen Gott em-
solo
der, der sich ge-gen Gott em-pört, be-steht
richt, nicht im Ge-richt be-steht nicht im Ge-
richt, nicht im Ge-richt,
52)
pört, be-steht nicht im Ge-richt, be-steht
steht, be-steht
richt, be-steht nicht im Ge-richt, be-
tutti
der, der sich ge-gen Gott em-pört, be-

50)

— [illegible] im — Ge-richt — be-steht — nicht im Ge-richt

— be-

[illegible] nicht im Ge-richt — steht nicht im Ge-richt, be- steht nicht

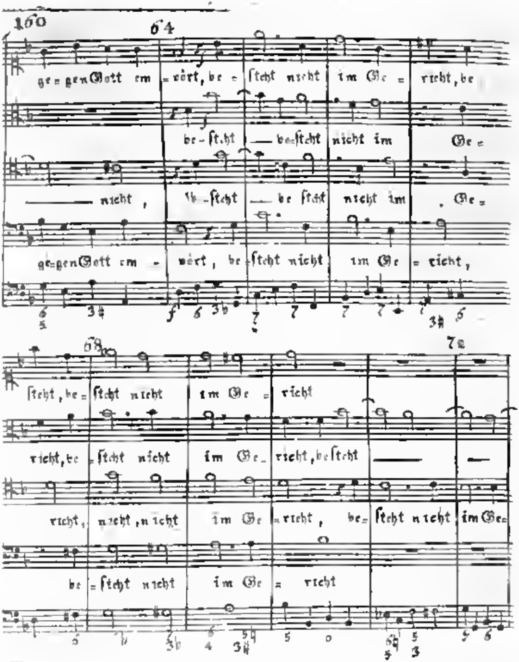
steht nicht im Ge-richt, be- steht nicht im Ge-richt — steht nicht

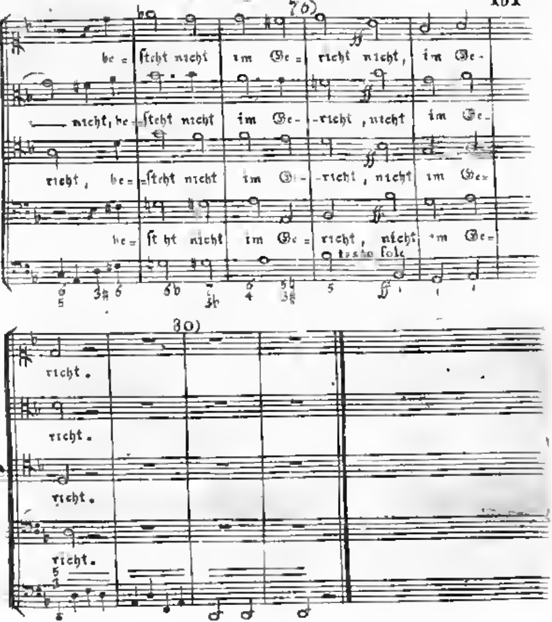
60)

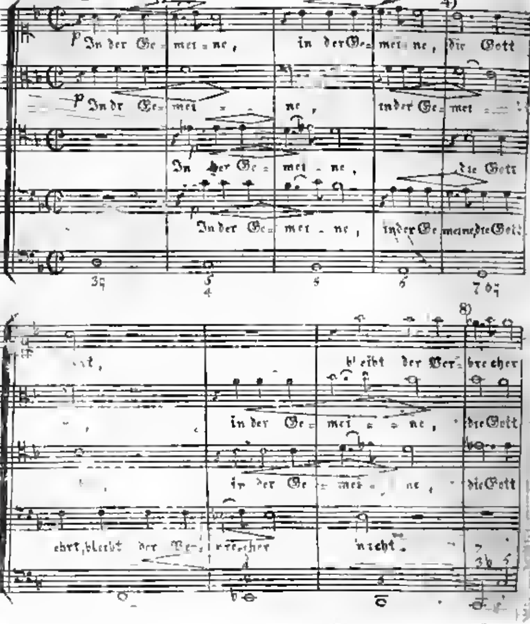
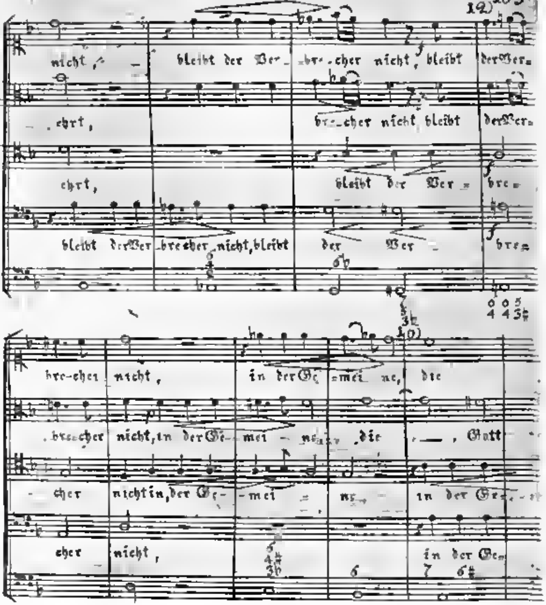
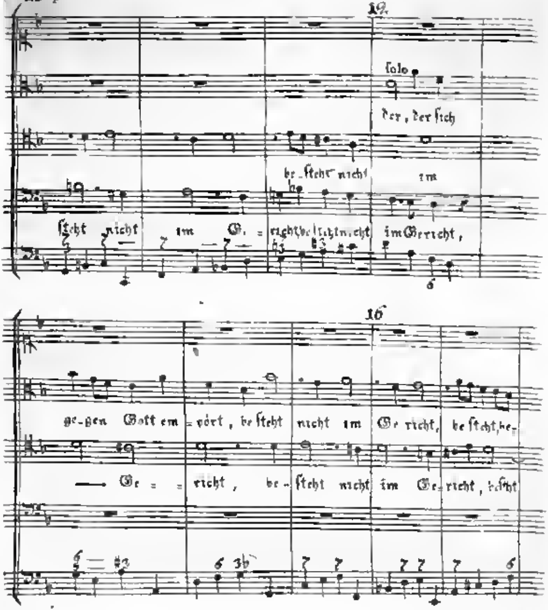
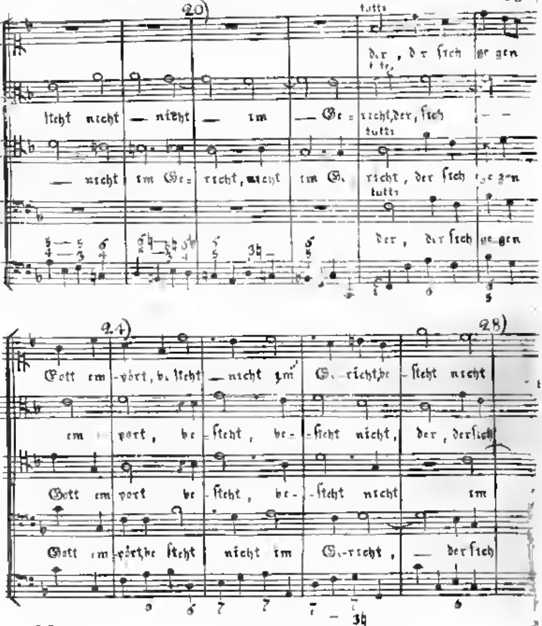
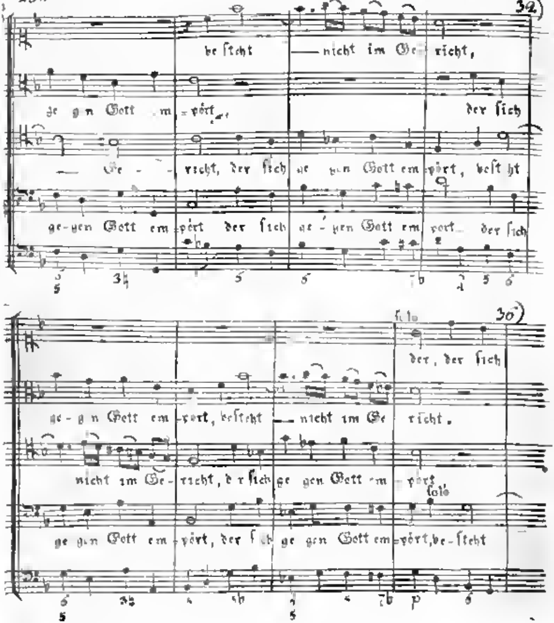
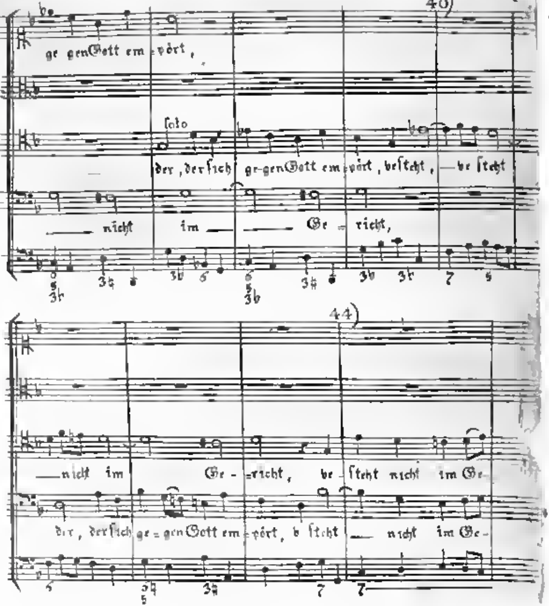
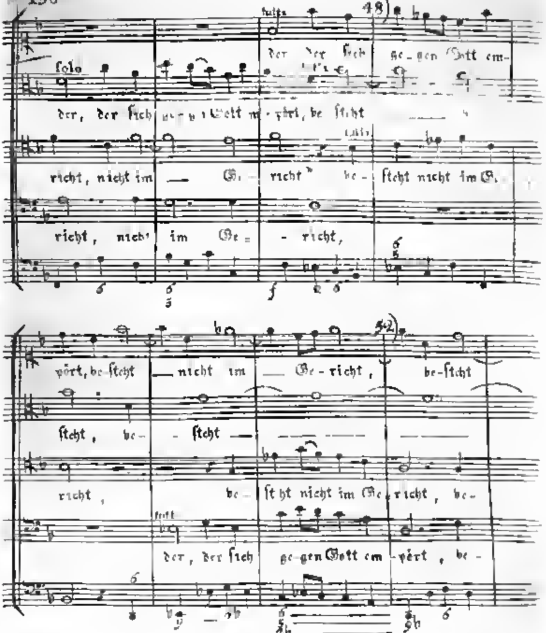
[illegible] im Ge-richt. Der sich — em- pört, sich

steht nicht im Ge-richt. Der, der sich ge-gen Gott em-pört,

im Ge-richt. Der sich ge-gen Gott em-pört, besteht

im Ge- Der — sich em-pört — der der sich

ge=gen Gott em = pört, be = steht nicht im Ge = richt, be
be=steht — be=steht nicht im Ge=
— nicht, be=steht — be steht nicht im Ge=
ge=gen Gott em = pört, be=steht nicht im Ge = richt,
steht, be=steht nicht im Ge = richt
richt, be = steht nicht im Ge= richt, besteht — —
richt, nicht, nicht im Ge = richt, be= steht nicht im Ge=
be = steht nicht im Ge = richt


76)
be- ſteht nicht im Ge- richt nicht, im Ge-
nicht, be- ſteht nicht im Ge- richt, nicht im Ge-
richt, be- ſteht nicht im Ge- richt, nicht im Ge-
be- ſteht nicht im Ge- richt, nicht im Ge-
taſto ſolo
80)
richt.
richt.
richt.
richt.

4. Larghetto.

In der Ge = mei = ne, in der Ge = mei = ne, die Gott
In dr Ge = mei = ne, in der Ge = mei
In der Ge = mei = ne, die Gott
In der Ge = mei = ne, in der Ge meine die Gott
ehrt, bleibt der Ver = brecher
in der Ge = mei = ne, die Gott
in der Ge = mei = ne, die Gott
ehrt, bleibt der Ver = brecher nicht.

nicht, – bleibt der Ver-brecher nicht, bleibt der Ver-
ehrt, brecher nicht bleibt der Ver-
ehrt, bleibt der Ver- bre-
bleibt der Ver-brecher nicht, bleibt der Ver- bre-
brecher nicht, in der Gemeine, die
brecher nicht, in der Gemei- ne, die –, Gott
cher nicht in der Ge- mei- ne – in der Ge-
cher nicht, in der Ge-

15
solo
der, der ſich
be-ſteht nicht
im
ſteht nicht im Ge-richt beſteht nicht im Gericht,
16
ge-gen Gott em-pört, be-ſteht nicht im Ge-richt, beſteht, be-
Ge-richt, be-ſteht nicht im Ge-richt, beſteht

tutti
der, der sich gegen
stehet nicht — nicht — im — Ge-richt, der, sich
tutti
— nicht im Ge-richt, nicht im Ge-richt, der sich gegen
tutti
der, der sich gegen
Gott em-pört, be-steht — nicht im Ge-richt be-steht nicht
em-pört, be-steht, be-steht nicht, der, der sich
Gott em-pört be-steht, be-steht nicht im
Gott em-pört be-steht nicht im Ge-richt, — der sich

32)
be sicht nicht im Ge richt,
ge gen Gott em pört,
der sich
Ge richt, der sich ge gen Gott em pört, besicht
ge-gen Gott em pört der sich ge-gen Gott em port der sich
30)
solo
der, der sich
ge-gen Gott em pört, besicht nicht im Ge richt.
nicht im Ge richt, der sich ge gen Gott em pört
solo
ge gen Gott em pört, der sich ge gen Gott em pört, be-sicht

40)
ge gen Gott em - pört ,
solo
der , der sich ge-gen Gott em - pört , besteht , — be steht
nicht im Ge - richt,
44)
nicht im Ge - richt, be steht nicht im Ge-
der, der sich ge - gen Gott em - pört, b steht nicht im Ge-

48)
52)
solo
tutti
der, der ſich ge-gen Gott em-
der, der ſich ge-gen Gott em-pört, be-ſteht
richt, nicht im — Ge-richt be-ſteht nicht im Ge-
richt, nicht im Ge-richt,
pört, be-ſteht nicht im Ge-richt, be-ſteht
ſteht, be-ſteht
richt, be-ſteht nicht im Ge-richt, be-
der, der ſich ge-gen Gott em-pört, be-

56)

nicht im Gericht besteht nicht im Gericht

be-

steht nicht im Gericht besteht nicht im Gericht, be- steht nicht

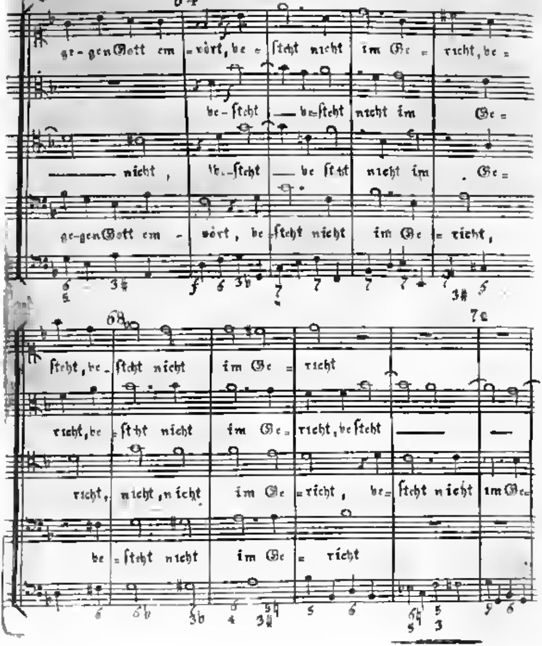
steht nicht im Gericht, be- steht nicht im Gericht steht nicht

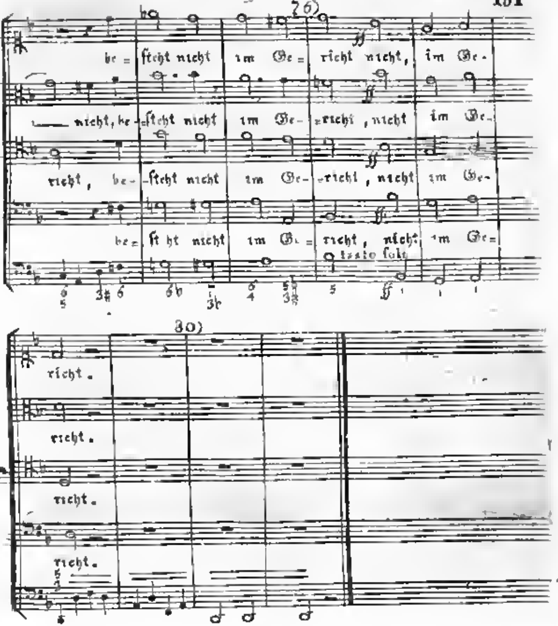
60)

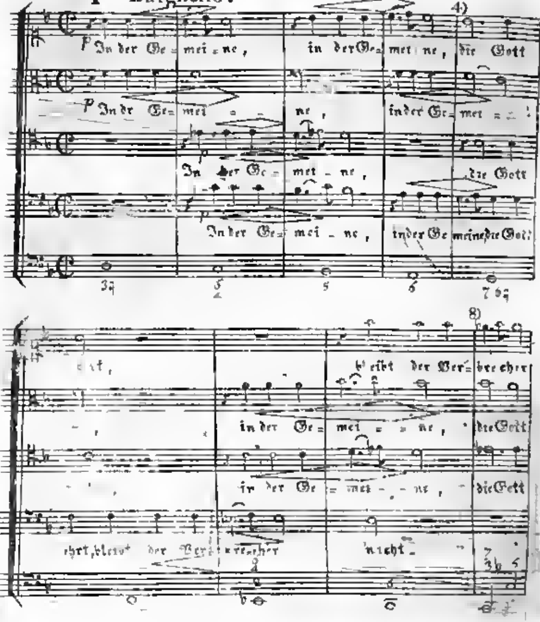
nicht im Gericht. Der sich em- pört, sich

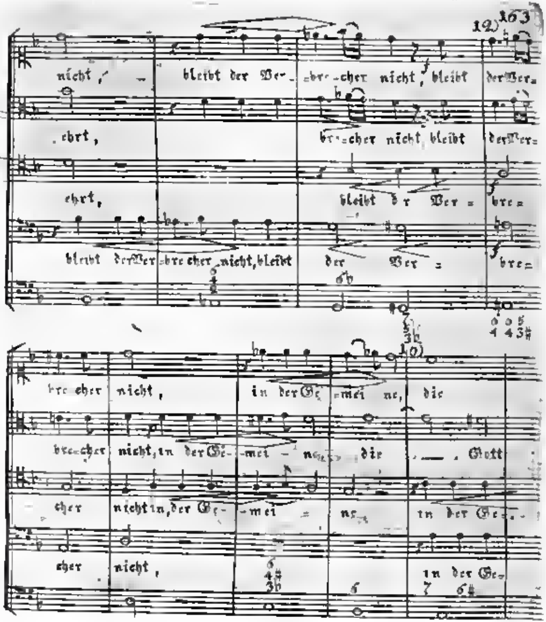
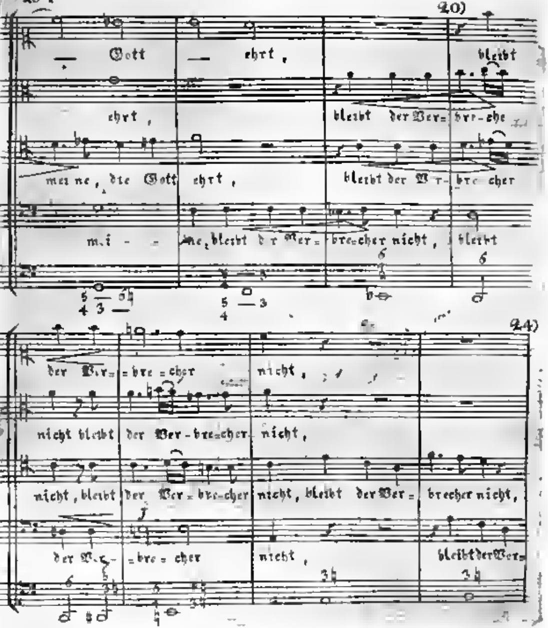
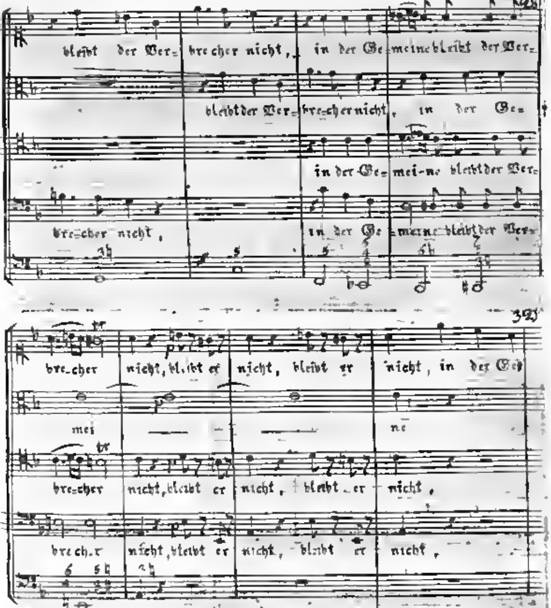
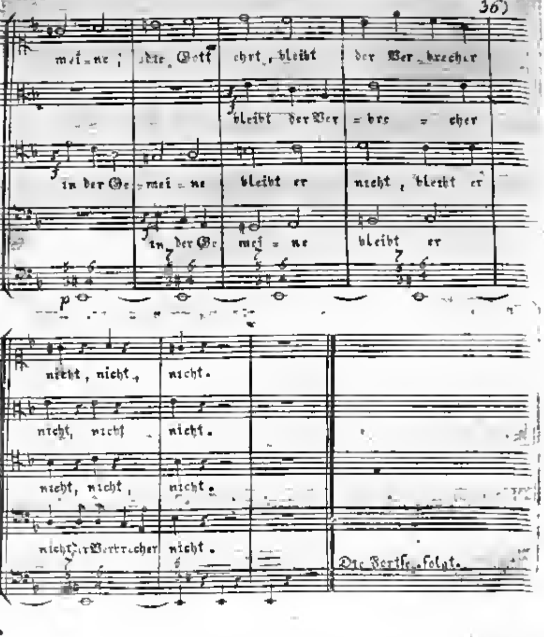
steht nicht im Gericht. Der, der sich gegen Gott em- pört,

im Gericht. Der sich gegen Gott em- pört, besteht

im Gericht. Der frech empört? Der der frech

gegen Gott em = pört, be = steht nicht im Ge = richt, be =
be = steht — be = steht nicht im Ge =
— nicht, be = steht — be steht nicht im Ge =
gegen Gott em = pört, be steht nicht im Ge = richt,
steht, be = steht nicht im Ge = richt
richt, be = steht nicht im Ge = richt, besteht — —
richt, nicht, nicht im Ge = richt, be = steht nicht im Ge =
be = steht nicht im Ge = richt

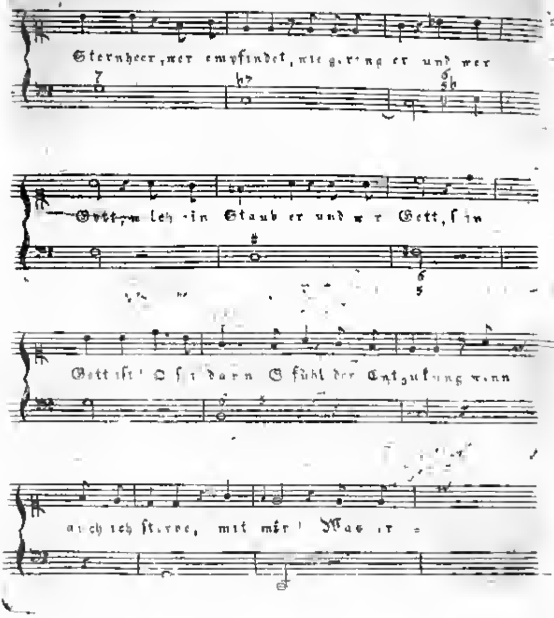

26)
be = ſteht nicht im Ge = richt nicht, im Ge-
nicht, be-ſteht nicht im Ge-richt, nicht im Ge-
richt, be-ſteht nicht im Ge-richt, nicht im Ge-
be= ſteht nicht im Ge = richt, nicht im Ge=
tasto solo
30)
richt.
richt.
richt.
richt.

4. Larghetto.

In der Ge = mei = ne, in der Ge = mei = ne, die Gott
In der Ge = mei = ne, in der Ge = mei = ne,
In der Ge = mei = ne, die Gott
In der Ge = mei = ne, in der Ge meine die Gott
bleibt der Ver = brecher
in der Ge = mei = ne, die Gott
in der Ge = mei = ne, die Gott
ehrt, bleibt der Verbrecher nicht


nicht, bleibt der Ver- brecher nicht, bleibt der Ver-
ehrt, brecher nicht, bleibt der Ver-
ehrt, bleibt der Ver- bre-
bleibt der Ver- brecher nicht, bleibt der Ver- bre-
brecher nicht, in der Ge- mei ne, die
brecher nicht, in der Ge- mei ne, die Gott
cher nicht in der Ge- mei ne, in der Ge-
cher nicht, in der Ge-

20)
Gott ehrt, bleibt
ehrt, bleibt der Ver- bre-che
meine, die Gott ehrt, bleibt der Ver- bre-cher
mei - ne, bleibt der Ver- brecher nicht, bleibt
24)
der Ver- bre-cher nicht,
nicht bleibt der Ver-bre-cher nicht,
nicht, bleibt der Ver-bre-cher nicht, bleibt der Ver- brecher nicht,
der Ver- bre- cher nicht, bleibt der Ver-

bleibt der Ver= brecher nicht, in der Ge=meine bleibt der Ver=
bleibt der Ver=bre=cher nicht, in der Ge=
in der Ge=mei-ne bleibt der Ver=
bre=cher nicht, in der Ge=meine bleibt der Ver=
bre=cher nicht, bleibt er nicht, bleibt er nicht, in der Ge=
mei ne
bre=cher nicht, bleibt er nicht, bleibt er nicht,
brecher nicht, bleibt er nicht, bleibt er nicht,

36)
mei = ne ; die Gott ehrt, bleibt der Ver = brecher
bleibt der Ver = bre = cher
in der Ge = mei = ne bleibt er nicht, bleibt er
in der Ge = mei = ne bleibt er
nicht, nicht, nicht.
nicht, nicht nicht.
nicht, nicht, nicht.
nicht der Verbrecher nicht.
Die Fortse. folgt.

Der Tod.

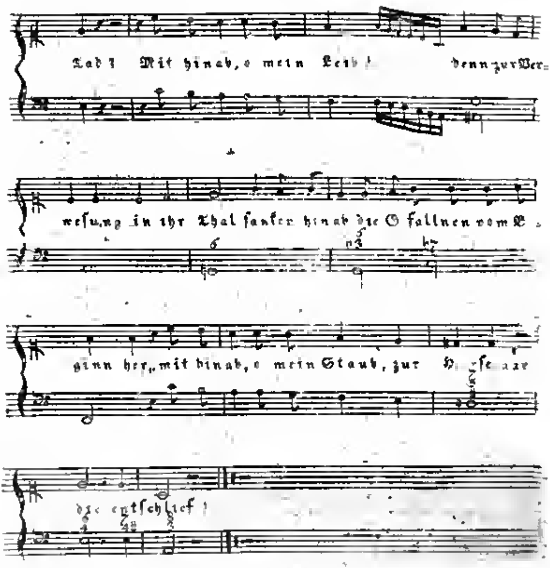
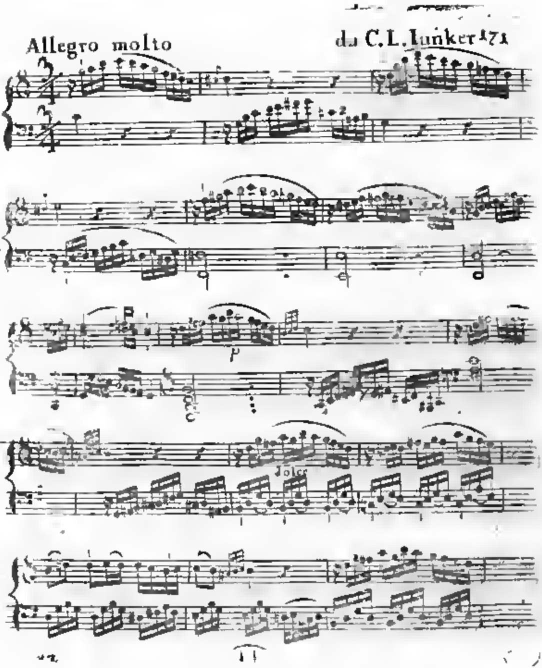
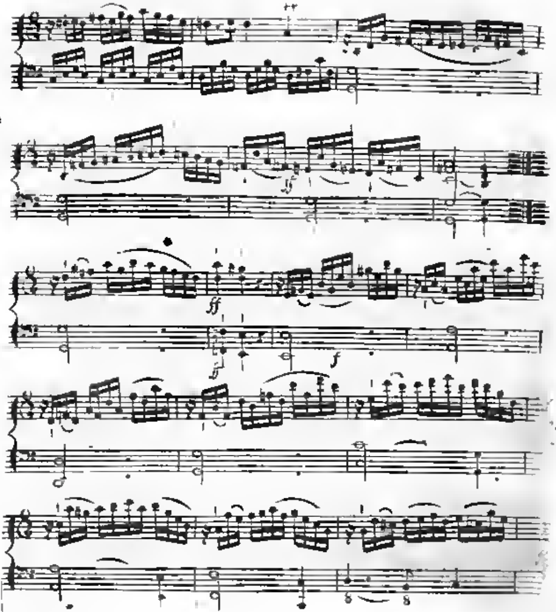
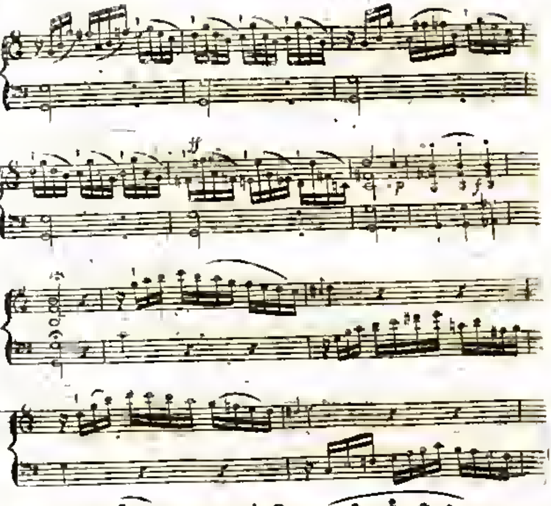
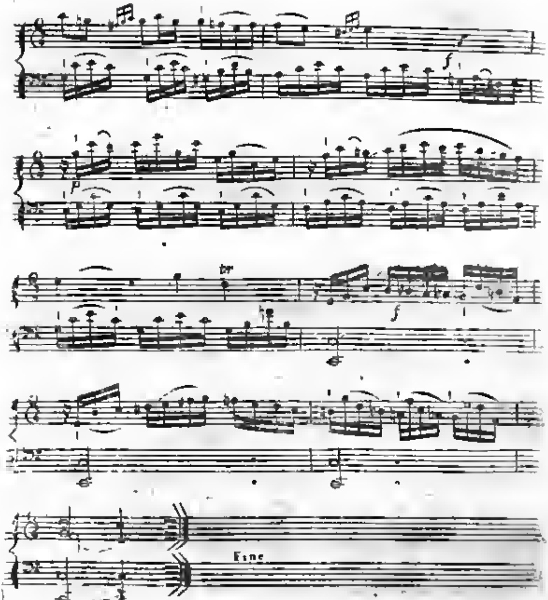
C. F. G. 161.

O Anblick der Glanznacht, Sternheere, wie er-
hebt ihr! wie entzückst du, Anschauung der herrlichen
Welt! Gott! Schöpfer! wie erhaben bist du, Gott,
Schöpfer! Wie freut sich des Emporschwungs zum

Sternheer, wer empfindet, wie gering er und wer
Gott, welch ein Staub er und wer Gott, sein
Gott ist!
Gefühl der Entzückung wenn
auch ich sterbe, mit mir! Was er –

schreckst du denn so; Tod des beladnen Schlaf! O

bewölke den Genuss himmlischer Freude nicht

mehr! Ich sink in den Staub, Gottes Saat —

was erschreckst den Unsterblichen du, täuschender

Tod! Mit hinab, o mein Leib! denn zur Ver-
wesung in ihr Thal sanken hinab die G fallnen vom B
ginn her, mit hinab, o mein Staub, zur H
die entschlief!

Allegro molto
da C.L. Junker 171
p
dolce

ff
p
f
piano

Fine

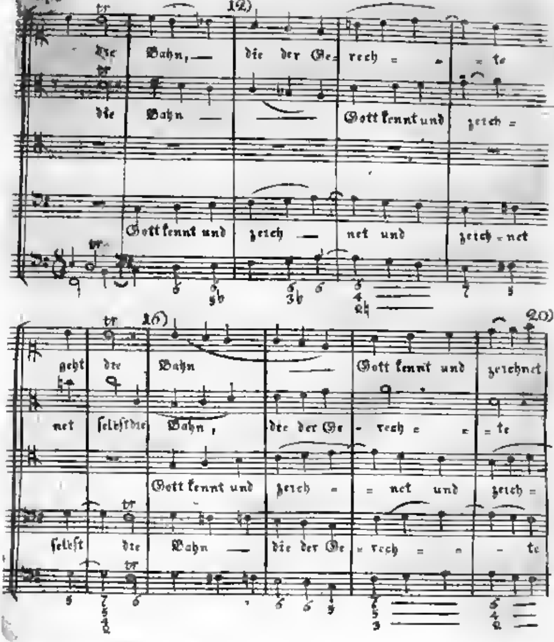
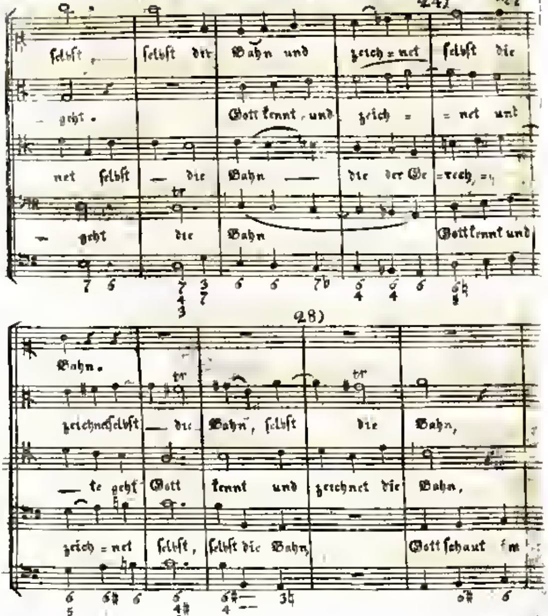
Andante. Nº 5. Fuga.

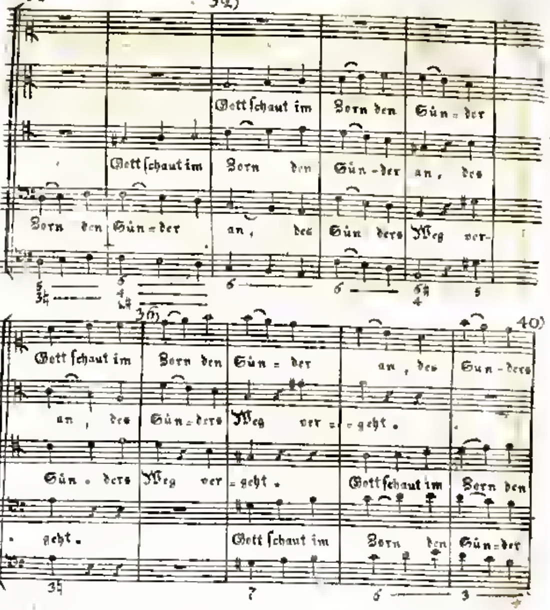
Gott kennt und zeich = = net und zeichnet selbst die

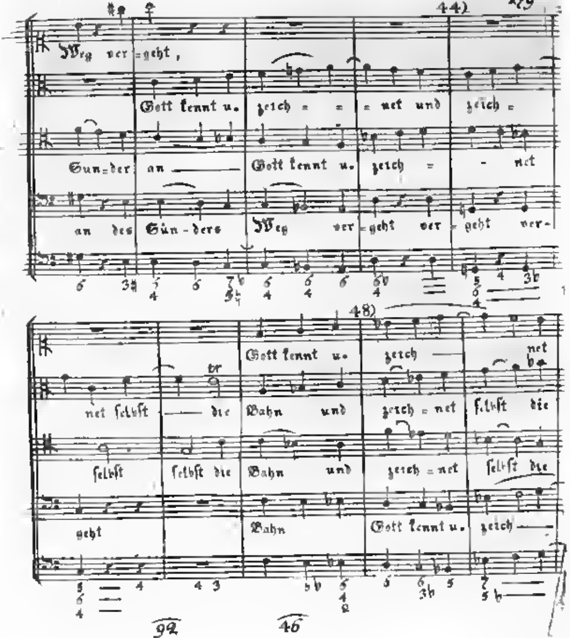
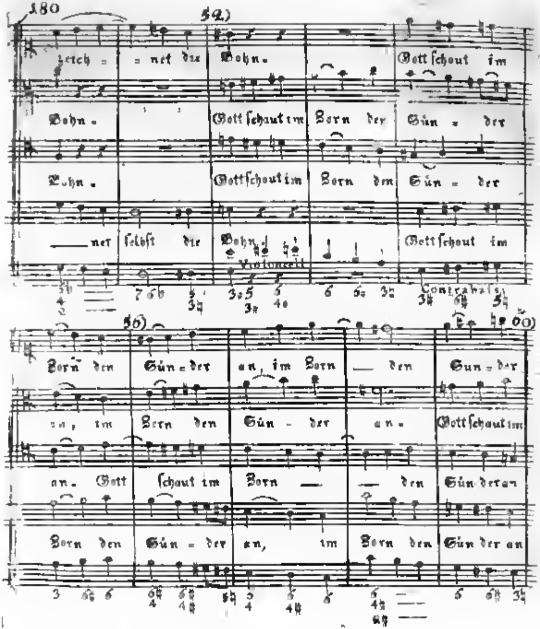
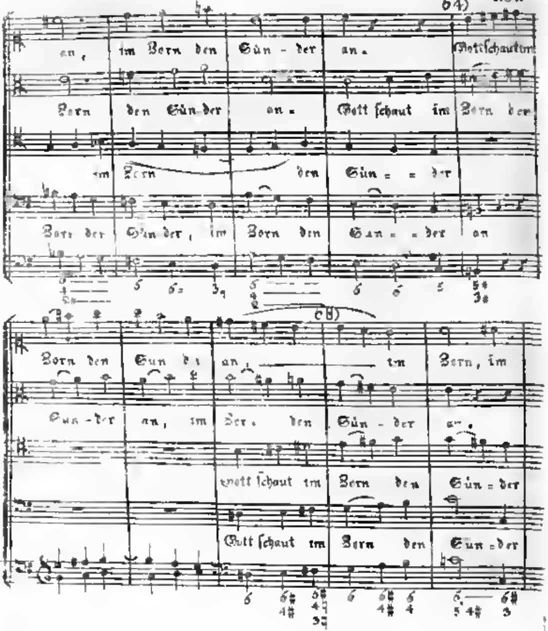
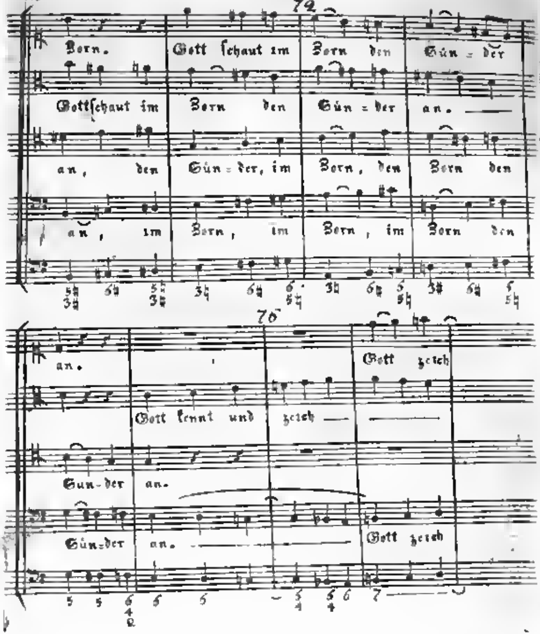
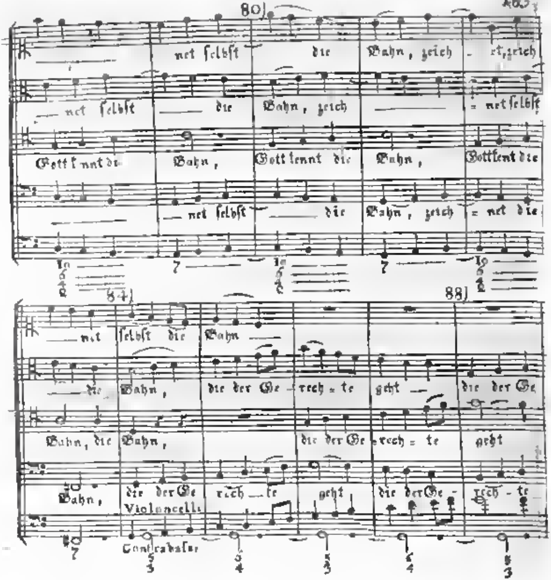
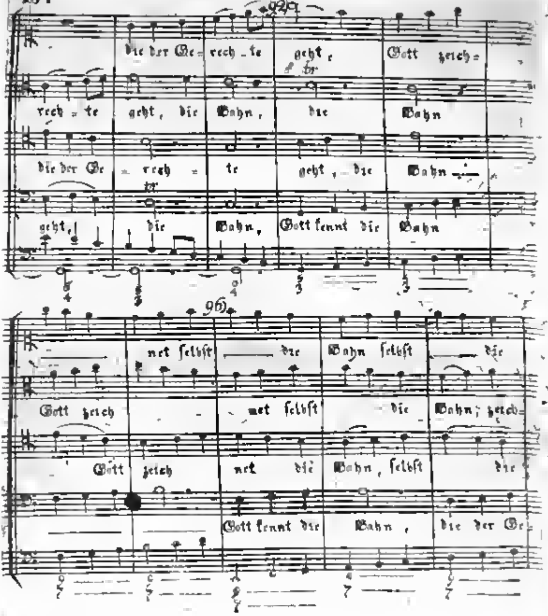
Gott kennt und zeich = = net und zeich = = net selbst

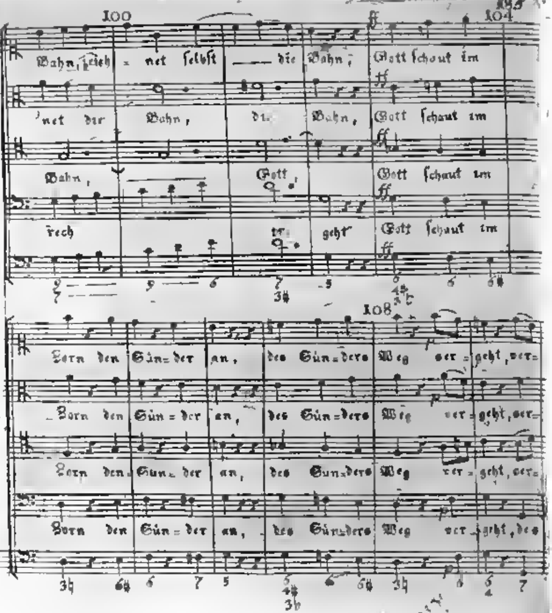
Bahn ___ die der Ge = rech = = te geht

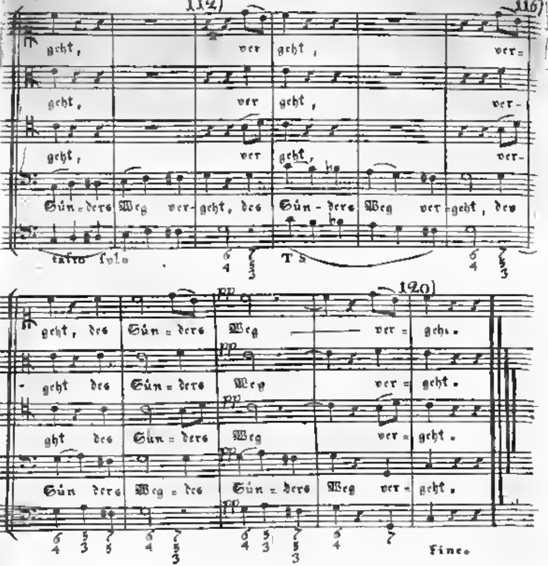
8

45

12)
die Bahn, — die der Ge = rech = = = te
die Bahn — — Gott kennt und zeich =
Gott kennt und zeich — net und zeich = net
16)
20)
geht die Bahn — Gott kennt und zeichnet
net selbst die Bahn, die der Ge - rech = = = te
Gott kennt und zeich = = net und zeich =
selbst die Bahn — die der Ge = rech = = - te

24)
selbst selbst die Bahn und zeich = net selbst die
geht . Gott kennt , und zeich = = net und
net selbst die Bahn die der Ge = rech = ,
geht die Bahn Gott kennt und
28)
Bahn .
zeichnetselbst die Bahn , selbst die Bahn ,
te geht Gott kennt und zeichnet die Bahn ,
zeich = net selbst , selbst die Bahn , Gott schaut im

Google

Gott schaut im Zorn den Sün-der
Gott schaut im Zorn den Sün-der an, des
Zorn den Sün-der an, des Sün ders Weg ver-
Gott schaut im Zorn den Sün-der an, des Sün-ders
an, des Sün-ders Weg ver-geht.
Sün-ders Weg ver-geht. Gott schaut im Zorn den
-geht. Gott schaut im Zorn den Sün-der


44)
Weg ver=geht,
Gott kennt u. zeich = = = net und zeich =
Sun=der an — Gott kennt u. zeich = - net
an des Sün - ders Weg ver=geht ver=geht ver-
48)
Gott kennt u. zeich — net
net selbst — die Bahn und zeich=net selbst die
selbst selbst die Bahn und zeich=net selbst die
geht Bahn Gott kennt u. zeich —
92
46

180
54)
zeich = net die Sohn.
Gott schaut im
Sohn.
Gott schaut im Zorn der Sün = der
Sohn.
Gott schaut im Zorn den Sün = der
net selbst die Sohn.
Violoncell
Gott schaut im
Contrabass
56)
60)
Zorn den Sün = der an, im Zorn den Sün = der
an, im Zorn den Sün = der an.
Gott schaut im
an. Gott schaut im Zorn den Sün der an
Zorn den Sün = der an, im Zorn den Sün der an

64)
an, im Zorn den Sün - der an.
Gott schaut im
Zorn den Sün-der an.
Gott schaut im Zorn den
im Zorn den Sün - der
Zorn der Sün-der, im Zorn den Sün - der an
68)
Zorn den Sün der an, im Zorn, im
Sün - der an, im Zor. den Sün - der an.
Gott schaut im Zorn den Sün - der
Gott schaut im Zorn den Sün - der

72
Zorn. Gott schaut im Zorn den Sün = der
Gottschaut im Zorn den Sün = der an.
an, den Sün = der, im Zorn, den Zorn den
an, im Zorn, im Zorn, im Zorn den
76
an. Gott zeigt
Gott kennt und zeigt
Sün-der an.
Sün=der an. Gott zeigt

net selbst die Bahn, zeich - et, zeich
net selbst die Bahn, zeich net selbst
Gott k nnt die Bahn, Gott kennt die Bahn, Gottkent die
net selbst die Bahn, zeich net die
net selbst die Bahn
die Bahn, die der Ge - rech - te geht die der Ge
Bahn, die Bahn, die der Ge - rech - te geht
Bahn, die der Ge rech te geht die der Ge - rech - te
Violoncelli
Contrabasse

92)
die der Ge - rech - te geht, Gott zeich-
rech - te geht, die Bahn, die Bahn
die der Ge - rech - te geht, die Bahn
geht, die Bahn, Gott kennt die Bahn
96)
net selbst die Bahn selbst die
Gott zeich net selbst die Bahn; zeich-
Gott zeich net die Bahn, selbst die
Gott kennt die Bahn, die der Ge-


Bahn, zeich - net selbst die Bahn; Gott schaut im
net der Bahn, die Bahn, Gott schaut im
Bahn, Gott Gott schaut im
rech ver geht Gott schaut im
Zorn den Sün - der an, des Sün - ders Weg ver - geht, ver-
Zorn den Sün - der an, des Sün - ders Weg ver - geht, ver-
Zorn den Sün - der an, des Sün - ders Weg ver - geht, ver-
Zorn den Sün - der an, des Sün - ders Weg ver - geht, des

Google

112)
116)
geht, ver geht, ver=
geht, ver geht, ver-
geht, ver geht, ver-
Sün=ders Weg ver-geht, des Sün - ders Weg ver-geht, des
tasto solo
T S
120)
pp
geht, des Sün = ders Weg ver = geht.
geht des Sün = ders Weg ver = geht.
ght des Sün = ders Weg ver = geht.
Sün ders Weg = des Sün = ders Weg ver = geht.
Fine.

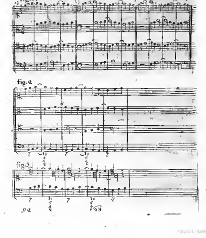
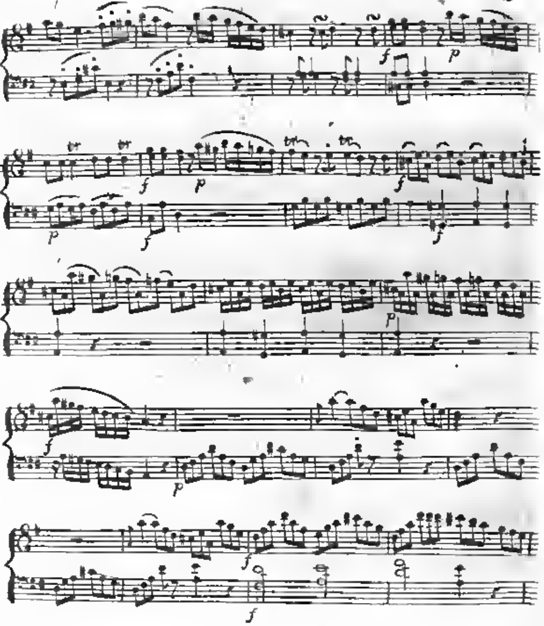
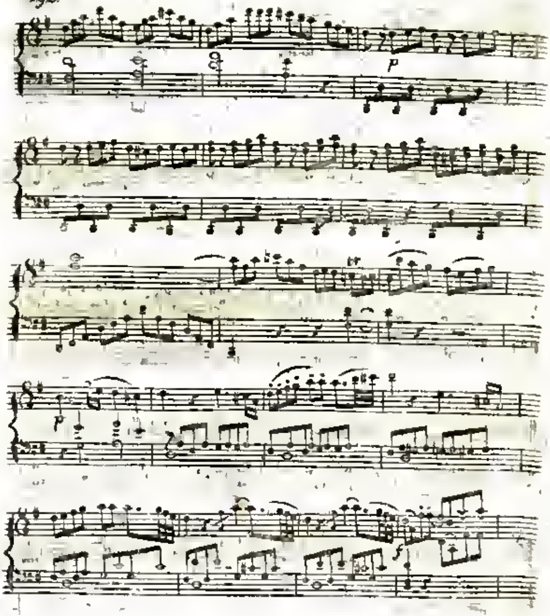
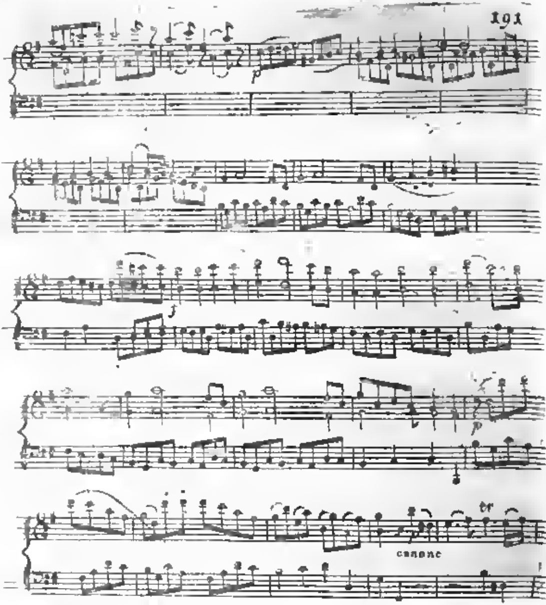
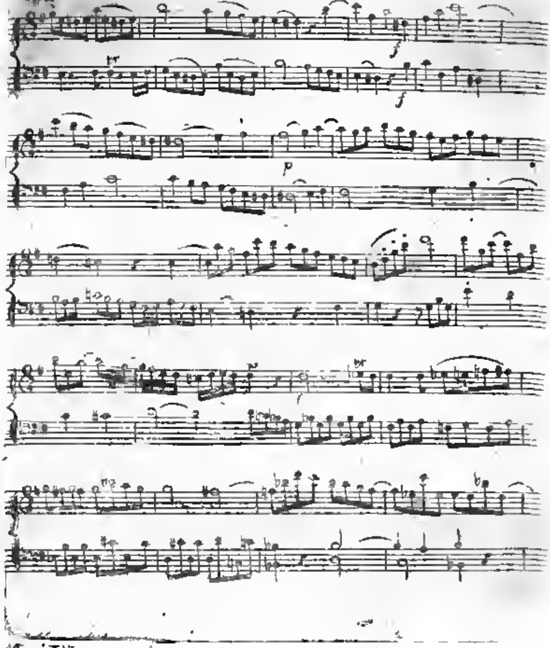
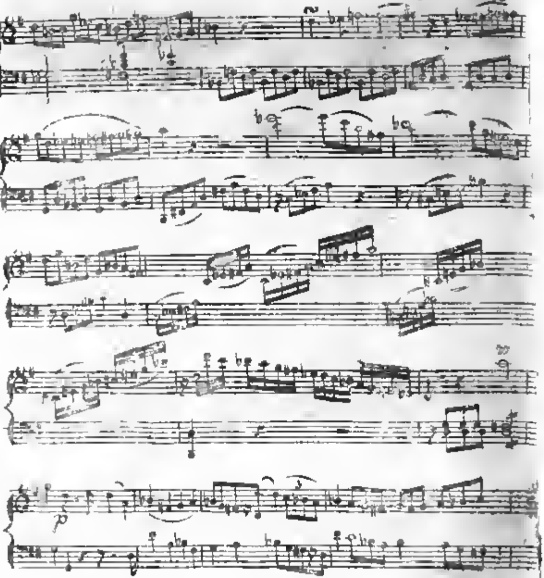
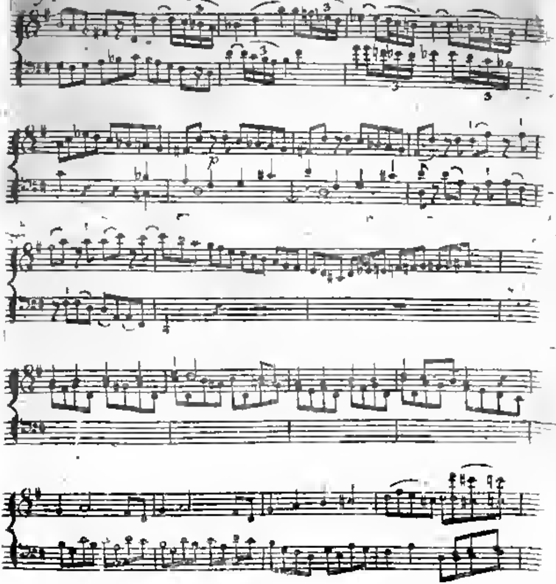
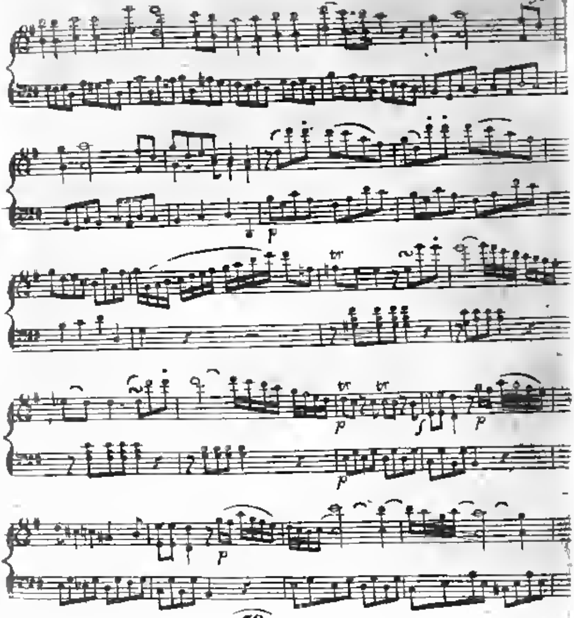
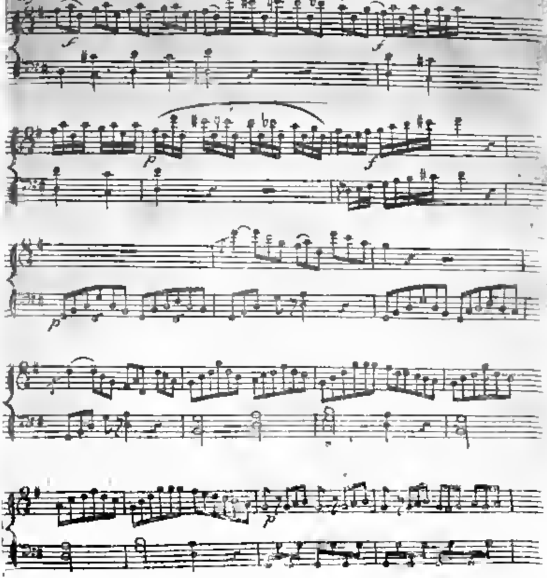
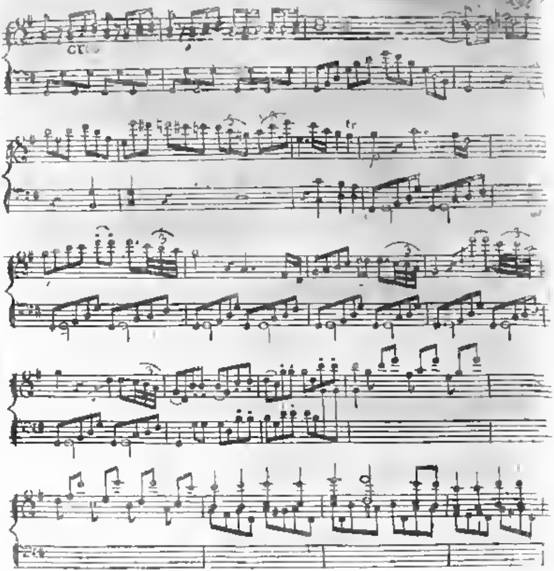
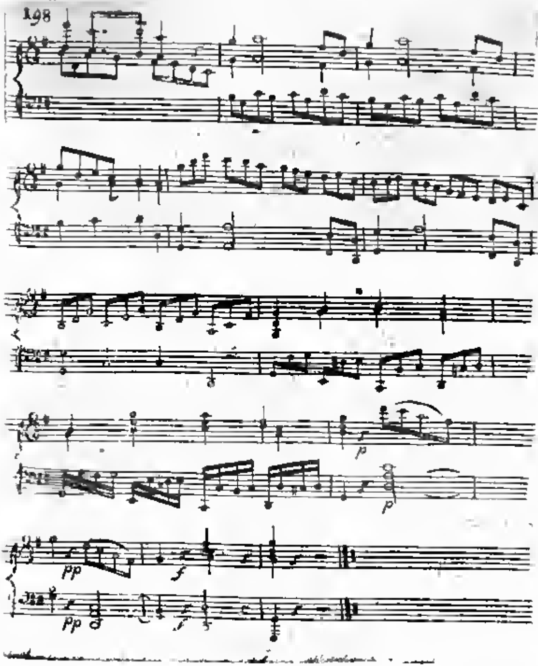



fig.1.
S. A. № 15. S. 348.
fig.4
fig.3
92

Rondo del Sigre. W. A. Mozart.

Allegro

Google

canone

tr
f
f
p
tr
tr

Google

50

Googl

ogle

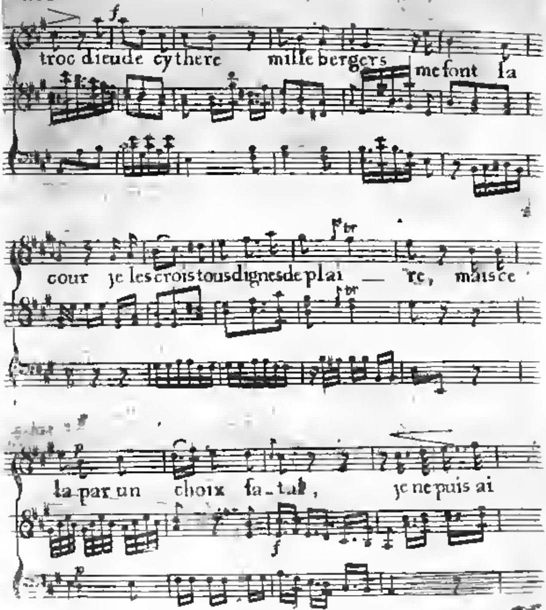
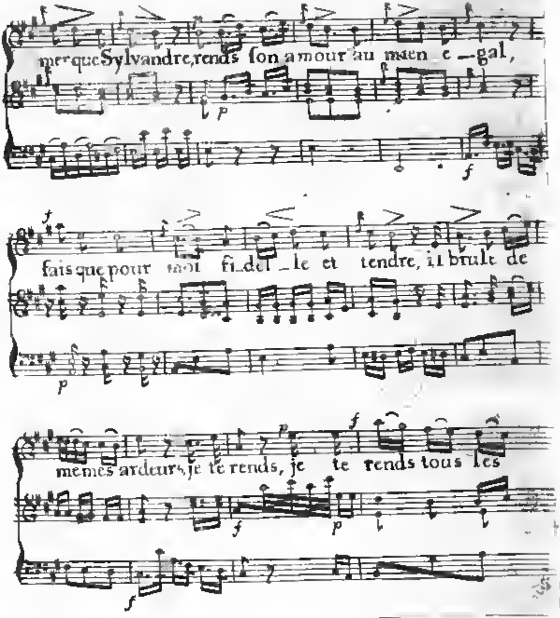
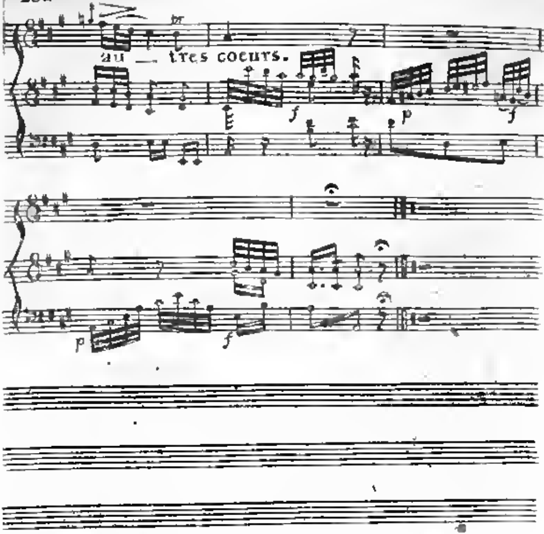

cres
tr

p
p
pp
f
pp
f

Andante affettuoso. Ariette composée par Mr. de Bocklin.

Voix

Clavecin

Un jour l... dit à l'amour, fai_sons un.


troc dieude cythere mille bergers me font la
cour je les crois tous dignes de plai — re, mais ce
la par un choix fa_tal, je ne puis ai

mer que Sylvandre, rends ſon amour au mien _ e _gal,
fais que pour moi fi_del _le et tendre, il brule de
memes ardeurs, je te rends, je te rends tous les

au __ tres coeurs.

26

TR